



FISCHER
MOZART
BARTÓK

JANSEN

Freitag 12.4.2019
Sonderkonzert
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

18/19

IVÁN FISCHER
Leitung

JANINE JANSEN
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Markus Thiel

Gast: Benjamin Schwartz, zuständig
für die künstlerische Planung beim
BR-Symphonieorchester

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Pausenzeichen:

Maximilian Maier im Gespräch mit Janine Jansen und Iván Fischer

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. 34 C-Dur, KV 338

- Allegro vivace
- Andante di molto
- Finale. Allegro vivace

Béla Bartók

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1, Sz 36

- Andante sostenuto
- Allegro giocoso

Pause

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie Nr. 39 Es-Dur, KV 543

- Adagio – Allegro
- Andante con moto
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Finale. Allegro

Béla Bartók

»Rumänische Volkstänze«, Sz 68

- Der Tanz mit dem Stabe. Molto moderato
- Gürtel-Tanz. Allegro
- Der Stampfer. Moderato
- Tanz aus Butschum. Andante
- Rumänische »Polka«. Allegro
- Schnell-Tanz. L'istesso tempo – Allegro vivace

Adieu Salzburg! Bonjour Wien!

Zu Mozarts Symphonie Nr. 34 C-Dur, KV 338

Renate Ulm

Entstehungszeit

Vollendet am 29. August 1780 in Salzburg

Uraufführung

Unbekannt

Lebensdaten des Komponisten

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

So ganz sicher scheint sich Mozart bei der Konzeption seiner Symphonie in C-Dur KV 338 nicht gewesen zu sein: Sollte sie nun drei oder vier Sätze haben? Als er am 29. August 1780 in Salzburg dieses Werk als vollendet ansah, hatte er das Blatt mit den 14 Takten, die ein Menuetto

werden sollten, kreuzweise durchgestrichen und den nachfolgenden Notenbogen mit den weiteren Menuett-Takten herausgenommen. Mozart entschied sich erst nach der Fertigstellung gegen dieses Menuett, das an zweiter Stelle stand, und damit für die Dreisätzigkeit. Dabei waren es keine Skizzen, die er verwarf, sondern es muss ein bereits vollständig instrumentierter Satz gewesen sein. Ähnlich wie sein älterer Zeitgenosse Christoph Willibald Gluck schrieb er die meisten Werke erst dann nieder, wenn er sie im Geiste vollkommen durchdacht hatte.

Man erkennt an den wenigen Takten des überlieferten Autographs, dass Mozart zuerst die Takteinteilung auf dem Blatt vorgenommen hatte: Flüchtige Striche teilen die Notenlinien in nahezu gleich große Parzellen. In diese klar bemessenen Abschnitte notierte er die Komposition, deren Motive und Begleitstimmen er sogleich auf die verschiedenen Orchesterinstrumente verteilte. Dabei hatte er offensichtlich Mühe, die Achtelbewegungen der Ersten Violine in diesen nun vorgegebenen Kästchen unterzubringen, so klein sind diese Noten geraten.

Die C-Dur-Symphonie KV 338 ist die letzte, die Mozart für Salzburg komponiert hat, und sie dürfte eine der ersten gewesen sein, die er in Wien aufführen ließ. Sie bildet damit den symphonischen Angelpunkt zwischen der verhassten Salzburger Anstellung beim Fürsterzbischof Colloredo, die mit dem berühmten »tritt im arsch« durch Graf Arco beendet wurde, und seinem neuen Lebensabschnitt als freier Künstler in der Hauptstadt des Habsburgischen Reiches. Sie markiert weiterhin den Abschied von seinem Elternhaus, womit sich Mozart dem direkten Zugriff seines Vaters, der bekanntermaßen ein strenger war, entziehen konnte, und den Beginn seiner persönlichen Freiheit und Eigenständigkeit. Dennoch hielt er den Vater in langen Briefen über sein Leben und sein Arbeiten, über seine Erfolge und Niederlagen, über seine Freunde und seine an Intrigen nicht sparenden Feinden auf dem Laufenden.

Die Symphonie KV 338 wurde am 26. Mai 1782 im Wiener Augarten aufgeführt, und in dieser Zeit soll auch das große Menuett in C-Dur KV 409 entstanden sein. Diese Tatsache sowie das Wissen um das verworfene Menuett der Symphonie hatten einige Forscher dazu verleitet, den neuen Tanz als nachkomponierten Symphoniesatz anzusehen. Einige wenige Dirigenten haben dies in ihren Einspielungen sogar übernommen. Heute neigt man eher dazu, KV 409 als Einzelwerk zu verstehen, auch weil die Instrumentierung gegen die Einfügung in die Symphonie spricht: Im Menuett sind u. a. zwei Flöten vorgesehen, die in der Symphonie KV 338 nicht vorkommen, und der ausgreifende Umfang würde – so die Mozart-Forscher – das innere Gleichgewicht der Symphonie empfindlich stören.

Die dreisätzig Anlage der Symphonie und ihre relativ kurze Dauer von etwas mehr als 20 Minuten deuten daher eher auf eine so genannte Theatersymphonie mit Ouvertüren-Charakter hin. Dem entspräche auch die freie Sonatensatzform des Kopfsatzes ohne Wiederholung der Exposition und der dramatisch-zupackende Duktus: begonnen bei der markanten Fanfaren-Eröffnung und den drängenden Crescendo-Partien sowie den raketentypisch auffahrenden Violinläufen, die an das heftige Aufziehen eines Bühnenvorhangs erinnern. Auf diese theatralische Weise erhält das melancholisch absinkende und mit Seufzern versehene Seitenthema Raum für einen dramatischen Auftritt. Zum Charakter einer Theatersymphonie würde auch der lyrische langsame Satz und das auf ein weiteres Ereignis hindrängende *Finale* passen.

Fast scheint es, als habe in den letzten beiden Salzburger Jahren der Fürsterzbischof Colloredo die Tonart der Werke Mozarts bestimmt. C-Dur herrscht auffallend vor: in der *Krönungsmesse*, den Kirchensonaten, den *Vesperae de Dominica*, dem *Magnificat*, dem *Regina coeli*, der *Missa solemnis*, den *Vesperae solennes de confessore* und eben der Symphonie KV 338. Die häufige Verwendung dieser Tonart mag am Instrumentarium mit Trompeten (»clarini«) und Pauken gelegen haben, das für diese Schaffenszeit charakteristisch ist und für das sich C-Dur bestens eignete. Manches musikalische »Vokabular« der Symphonie zeigt übrigens sehr deutlich Mozarts Personalstil: der Unisono-Beginn, die Punktierung auf der zweiten Zählzeit und die einer heftigen Bewegung nachempfundene Triole – all dies wird übrigens später in der Jupiter-Symphonie neuerlich motivische Bedeutung gewinnen.

Die Kernidee des Kopfsatzes (*Allegro vivace*) ist, ausgeprägte Gegensatzpaare zu bilden. Im Großen zeigt dies der Kontrast zwischen dem festlich-fröhlichen Hauptthema und dem resignativen Seitenthema. Im Detail wird man bemerken, dass jedes Motiv sogleich mit seinem Gegenteil konfrontiert und musikalisch hinterfragt wird. So folgt auf das zupackende Hauptthema

direkt eine dreimalige, leise Wiederholung des Themen-Endes, wie wenn die forsche Anfangsstimmung sogleich ins Alberne umgebogen oder gar nachgeäfft würde. An das melancholisch absteigende Seitenthema fügen sich seltsame, fröhlich-hüpfende Seufzerketten. Nach mahnenden, drohenden Sforzato-Passagen im Unisono, das in der Klassik meist Unheimliches signalisiert, erklingen tonartferne tänzerische Triolengruppen mit neckischen Trillern, als ob sich jemand über den vermeintlichen Ernst der Lage lustig machte und dem Mahnenden eine Nase drehte. Unwillkürlich muss man an Mozarts Abschied aus Salzburg denken und seine Freude darüber, die Salzach-Stadt in Richtung Wien zu verlassen. In der Reprise fehlen dann auch genau diese Eintrübungen, und so schließt dieser Satz, nachdem die vorangegangenen Verdüsterungen in kühner Harmonik schon vergessen sind, mit einer ausgedehnten Coda in ungetrübtem C-Dur.

Das *Andante di molto* ist mit den geteilten Bratschen ein orchestrales Streichquintett, zu dem zwei Fagotte die Bassgruppe nach Belieben noch verstärken können. Ohne Pauken und Trompeten wirkt dieser Mittelsatz höchst intim. Überhaupt ist die gesamte musikalische Faktur filigran und durchsichtig angelegt. Dabei wird der musikalische Fluss oftmals unterbrochen, es scheint sich urplötzlich Ratlosigkeit darüber breit zu machen, wie es denn eigentlich weitergehen könnte: So führt jede dynamische Aufwärtsbewegung ins Leere, erstarrt in schleppenden Tonwiederholungen, sinkt wieder in sich zusammen oder verebbt in Chromatik. Dies gibt dem zart-verhaltenen *Andante* einen zögerlichen und unsicheren Charakter. Dennoch schiebt sich die Musik gewissermaßen immer wieder selbst an, um voranzukommen: Ein Motiv wird mehrfach wiederholt, durch kleinere Notenwerte gleichsam beschleunigt und durch ein Crescendo oder Sforzato angetrieben. Aber keiner dieser Impulse führt zum Ziel – so unschlüssig und offen, wie der Satz begonnen hatte, endet er auch.

Für einen deutlichen Gegensatz sorgt das *Allegro vivace*. Die zögerliche, melancholische Stimmung des *Andante* wird mit dem Tuttischlag temperamentvoll weggewischt, wobei vor allem die Trompeten und Pauken der vorausgegangenen Ratlosigkeit des langsamen Satzes ein deutliches, lautes Ende setzen. Alles, was vorher je in Frage gestellt wurde, wird hier positiv beantwortet. Zweifel und Unsicherheit sind überwunden, wenn die Musik in einer wilden Jagd dahineilt, sich ausgelassen, tänzerisch verspielt gibt und dabei begeistert vorwärtsdrängt. Die pulsierende Lebensfreude im schnellen 6/8-Takt ist ansteckend, und über einer von den Bratschen im schnellen Tempo repetierten Oktave platzen die Oboen geschwätzig-aufgeregt, sich fast verhaspelnd herein. Nur einmal, kurz vor Ende, hält die quirlige Musik einen Moment nachdenklich inne, wie in einem Déjà-vu-Erlebnis, um dann der fröhlichen Aufbruchstimmung das Feld ganz zu überlassen.

Aus den täglichen, hin und wieder albernem Aufzeichnungen, die Mozart im Tagebuch seiner Schwester Ende August 1780 notierte, ist nichts über die Entstehung der Symphonie vermerkt. Und bei all den Aktivitäten, die Mozart in diesen letzten Augusttagen unternahm, ist man doch erstaunt, wann er die kreative Ruhe zum Komponieren gefunden haben mag. Er verbrachte sein Leben geradezu feudal, indem er sich – nach dem täglichen Besuch der Messe – vergnügte, mal hier, mal dort speiste, kegelte, Karten spielte, spazieren ging und die Abende in lustiger Gesellschaft verbrachte. Irgendwo zwischen diesen Unternehmungen oder auch während der Besuche hat er seine Meisterwerke geschaffen.

Liebeshunger und Rachedurst

Zu Béla Bartóks Erstem Violinkonzert

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1907/1908

Widmung

Stefi Geyer

Uraufführung

30. Mai 1958 in Basel mit dem Geiger Hansheinz Schneeberger und dem Basler Kammerorchester unter der Leitung von Paul Sacher

Lebensdaten des Komponisten

25. März 1881 in Nagyszentmiklós in Ungarn (heute: Sânnicolau Mare, Rumänien) –

26. September 1945 in New York

»Was ist die Seele?«, fragt der Komponist seine Angebetete. Und gibt gleich selbst die Antwort: »Eine Funktion des Gehirns und des Nervensystems. Diese entwickelt sich allmählich, noch vor der Geburt im Zusammenhang mit der Entwicklung der betreffenden Organe, und im Augenblick des Sterbens hört sie auf: Sie ist endlich – sterblich. Der Körper, als Substanz, ist tatsächlich ›unsterblich‹, denn es geht in dieser Welt keine Substanz verloren, sie verändert nur die Form.« In einer Sammlung »berühmter Liebesbriefe« dürften diese spröden Zeilen kaum zu finden sein, die der ungarische Komponist Béla Bartók der umschwärmten Wunderkind-Geigerin Stefi Geyer zukommen ließ, um sie ziemlich seelenlos über das Nervensystem, die Organe und den Körper als Substanz zu belehren.

Und doch – wie schön schien die Sonne, wie glücklich war der Sommer im Jahr des Herrn 1907. Des »Herrn«, den Bartók als Trostfigur und Phantasieprodukt für Schwächlinge abtat. Gemeinsam mit Stefi Geyer, damals gerade 19 Jahre alt, und ihrem Bruder war er von Budapest aufgebrochen zu einer Reise aufs Land, um unterwegs Volkslieder zu hören, aufzuzeichnen und zu sammeln: die ursprüngliche Musik der Bauern und Hirten, Bartóks musikalische Offenbarung. Wenn er auch nicht an Gott glaubte, so glaubte er doch an eine Wiedergeburt aus dem Geist der Erde, in der Begegnung mit unverdorbenen, tanzenden, singenden und die Flöte blasenden Naturmenschen, fernab der städtischen Zivilisation mit ihren feindseligen Effekten. Béla Bartók, ein Pionier der musikalischen Moderne, liebte es im Leben ausgesprochen unmodern.

Im Fall dieser Landpartie freilich diente das Forschungsprojekt als willkommener Vorwand und Zugeständnis an die guten Sitten, zumal ein Besuch bei Stefis Tante in der Kleinstadt Jászberény auf dem Programm stand. »Es war klar«, erinnerte sich die ungarische Geigerin, »dass ich es war, die er suchte, denn in Jászberény gibt es nicht viel zu finden, und er hat auch nicht viel gefunden.« Einige Monate zuvor erst hatte Bartók die junge Studentin der Budapester Akademie kennengelernt, um sich alsbald in eine fanatische Passion hineinzusteigern. Doch Stefi Geyer erwiderte seine etwas selbstgefälligen Avancen nur in Maßen, begegnete ihm zwar freundlich, aber frei von »ernsten Absichten«. Im Sommer 1907 überdeckte die ausgelassene Stimmung einstweilen noch das schwelende Missverständnis zwischen dem fordernden Verehrer und seiner distanzierten Herzensdame. »Wir vergnügten uns zu dritt mit dem Singen von Kanons, die Bartók für uns schrieb und die er mit Chromatik und schwierigen Intervallen absichtlich recht schwer machte«, erzählte Geyer kurz vor ihrem Tod in Erinnerung an die goldene Jugendzeit – und ihren prominentesten Bewunderer. »Schließlich sagte ich ihm: ›Singen wir jetzt etwas Leichtes und Fröhliches‹, worauf Bartók aus vollem Halse das Kinderlied ›Der Esel ist ein dummes Tier‹ anstimmte.«

Noch im selben Sommer, am 1. Juli 1907, begann Béla Bartók mit der Komposition eines Violinkonzerts, das er für sie bestimmte, für Stefi Geyer – für wen sonst? Ja, mehr noch: Er komponierte es als ein tönendes Porträt der begehrten, verklärten Künstlerin. Der erste Satz, *Andante sostenuto*, sollte »das musikalische Bild der idealisierten Stefi Geyer, überirdisch und innig«, wachrufen. Bartók lässt ihn von der unbegleiteten Solovioline eröffnen, mit einer unstillen, richtungslosen, schwelgerischen, schwerelosen Sehnsuchtsmelodie, die wie ein ferner,

gespenstischer Nachhall oder wie eine Art »Abstract«, eine mikroskopische Untersuchung des Vorspiels zum dritten *Tristan*-Akt Richard Wagners anmutet. Die ersten vier Töne, in aufsteigenden Terzen: ›d – fis – a – cis‹, bezeichnete Bartók ausdrücklich als Stefis »Leitmotiv«, das er in mehr als einer Komposition aus jener Zeit intonierte, in wechselnder Gestalt drehte und wendete. Eine schlichte Melodie kündigt sich in diesem Motiv an, die Bartók jedoch »mit Chromatik und schwierigen Intervallen absichtlich recht schwer machte«, also: eine trügerisch schlichte Melodie, verführerisch und verfänglich. Oder wie Bartók sich selbst in einem Brief an Stefi Geyer charakterisierte: »Nur melancholische, weiche Tonarten wollte ich anschlagen, ohne Dissonanzen. Am Ende bin ich dann doch in Zügellosigkeit verfallen. Mein ist das Reich der Dissonanzen!« Und so »überirdisch«, entrückt und immateriell dieser erste Satz des Violinkonzerts auch klingen mag, er ist doch das Werk eines bekennenden Materialisten, der seinen Überzeugungen selbst in einer musikalischen Liebeserklärung treu bleibt: »Es geht in dieser Welt keine Substanz verloren, sie verändert nur die Form.«

Die ersten sieben Takte des Konzerts bilden auch die Substanz des zweiten Satzes, in allerdings stark veränderter, bizarr verfremdeter, sprunghafter und stark kontrastierender Form. Dieses *Allegro giocoso* (in dessen Verlauf Bartók auch das Kinderlied vom dummen Esel zitiert) entwarf er erklärtermaßen als ein »Porträt der lebhaften Stefi Geyer, ein fröhliches, geistreiches, amüsanter«. Sie selbst interpretierte es so, dass der erste Teil dem »jungen Mädchen, das er liebte«, gewidmet sei, das *Allegro* hingegen der »Geigerin, die er bewunderte«. Bartók hatte ursprünglich noch einen dritten Satz geplant, der die »gleichgültige, kühle und verschwiegene Stefi Geyer« darstellen sollte. Aber daraus wurde nichts. Im Februar 1908, wenige Tage nach dem Abschluss der ersten beiden (und schließlich einzigen) Sätze des Violinkonzerts, erhielt Bartók einen Brief von Geyer, die ihn wissen ließ, dass sie einen weiteren Kontakt mit ihm nicht mehr wünsche. An diesem insgeheim gewiss erwarteten, in seiner konsequenten Härte gleichwohl schockierenden Bruch war Bartók selbst nicht ganz unschuldig. Im Herbst, der dem glücklichen Sommer von 1907 folgte, hatte er Geyer mit einer rechthaberischen Korrespondenz behelligt, in der er ihr seine damalige atheistische Lebensauffassung aufdrängte und ihre naive Religiosität mit Spott und Besserwisserei überzog. Dass Bartók nicht der Mann ihrer Herzenswahl sein konnte, dürfte der Geigerin bei der Lektüre dieser Briefe endgültig klar geworden sein. Trotz allem hat ihr Bartók sein (Erstes) Violinkonzert gewidmet – wem sonst hätte er es auch zueignen sollen? – und ihr das Manuskript überlassen. Stefi Geyer zog später in die Schweiz, konzertierte mit ihrem Mann, dem Komponisten Walter Schulthess, mit Othmar Schoeck und Wilhelm Backhaus und wirkte als Konzertmeisterin in dem von Paul Sacher gegründeten Collegium Musicum Zürich. Das für sie geschriebene Violinkonzert hat sie bis zu ihrem Tod im Jahr 1956 unter Verschluss gehalten: Erst am 30. Mai 1958 fand in Basel die Uraufführung mit Hansheinz Schneeberger und Paul Sacher statt.

Warum aber hatte Bartók, der eine Abschrift des Konzerts besaß, auf dessen Publikation verzichtet? Er hatte anderes damit im Sinn. Im selben Jahr 1908 schuf Bartók *Vierzehn Bagatellen* für Klavier op. 6. Die letzten beiden Stücke des experimentierfreudigen Zyklus tragen literarische Titel: *Elle est morte ...* (Nr. 13) und *Ma mie qui danse* (Nr. 14), ein überdrehter Walzer als Rausschmeißer-Finale. Durch beide *Bagatellen* geistert wiederum das »Stefi-Leitmotiv«, nicht von ungefähr, denn sie, die Angebetete, die im Walzertakt tanzende Geliebte, hatte ihm ja kurz zuvor den Laufpass gegeben und war in diesem Sinne tatsächlich für Bartók »gestorben«. Aber nach der kränkenden Abfuhr ließ er sich eine perfide Rache einfallen, indem er den ersten Satz »ihres« Violinkonzerts in der letzten *Bagatelle* karikierte und verhöhnte. Passion und Parodie – mit dieser musikalischen Vergeltung war seine Wut noch längst nicht gestillt. Bartók isolierte den Kopfsatz des ungespielten, ungedruckten Violinkonzerts, nannte ihn seiner anhimmelnden Tendenz gemäß *Ein Ideal* und kombinierte ihn mit einer Orchesterfassung der Walzer-Bagatelle, die er treffend mit *Ein Zerrbild* überschrieb. Zusammen bilden sie seither die *Zwei Porträts* op. 5, deren inneres Prinzip und Programm mit einem Zitat aus dem Text zu Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* erklärt werden könnte: »Die geliebte Melodie erscheint noch einmal, doch sie hat ihren noblen und schüchternen Charakter verloren; sie ist nur noch eine gemeine Tanzweise, trivial und grotesk.« So bestrafte der gestrenge Meister die junge Frau, die es gewagt hatte, ihn nicht zu lieben, indem er sie mit einer fieseren Phantasie verspottete. Und der Musikfreund lernt: Selbst die hohe Kunst ist nicht frei von niederen Motiven.

Pathos und Rästel

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Symphonie Nr. 39 Es-Dur, KV 543

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

Sommer 1788

Uraufführung

Nicht bekannt

Lebensdaten des Komponisten

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

Über den Kompositionsanlass der drei letzten Symphonien Mozarts im Sommer 1788, ein Jahr nach dem *Don Giovanni* und drei Jahre vor seinem Tod, ist sehr viel gerätselt worden. In der unglaublich kurzen Zeit von nur sechs Wochen entstanden laut Werkverzeichnis vom 26. Juni bis 10. August 1788 als Krone seiner symphonischen Kunst die höchst unterschiedlichen Symphonien KV 543 in festlichem Es-Dur, KV 550 in melancholischem g-Moll und, als letzte, die *Jupiter-Symphonie* KV 551 in strahlend-siegesgewissem C-Dur, ohne dass ein konkreter Auftrag dokumentiert oder Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten belegt wären. So reichen die Spekulationen über Mozarts Beweggründe von der Annahme, der Komponist habe sie für mögliche Wiener Subskriptions- und Akademiekonzerte in der folgenden Saison geplant, bis hin zur romantischen Vorstellung, hier habe der Mozart'sche Genius sich noch ein letztes Mal auf dem Gebiet der Symphonik zu Wort melden wollen, gleichsam einer inneren Notwendigkeit folgend. »Vielleicht ist das ein Symbol ihrer Stellung in der Geschichte der Musik und der Menschheit«, mutmaßt Alfred Einstein in seiner Mozart-Biographie von 1947: »kein Auftrag mehr, keine unmittelbare Absicht, sondern Appell an die Ewigkeit.« Und weiter überlegt der deutsch-amerikanische Musikwissenschaftler: »Sind sie ein Zyklus? Folgte Mozart nicht nur einem inneren Drang, sondern einem Programm? Ist ihre Reihenfolge beabsichtigt? Ich glaube nicht.« Eine denkbar gegensätzliche Deutung wagt der Musikforscher und Dirigent Peter Gülke 1997 mit seiner Studie *Im Zyklus eine Welt*, in der er von einer Zusammengehörigkeit der drei Symphonien und einer werkübergreifenden Konzeption ausgeht – so dass für ihn die Einleitung zur Es-Dur-Symphonie »nicht weniger als Introduction zur Trias insgesamt werden kann wie das Finale der Jupiter-Symphonie als Finale für alle drei.« In jedem Fall scheinen sich die so individuellen Schwester-Symphonien gegenseitig zu ergänzen und aufeinander zu beziehen. Auffallend ist ihre Gegensätzlichkeit in Tonart und Charakter, so dass sie wahrscheinlich tatsächlich als Werkgruppe – und möglicherweise für eine spätere Veröffentlichung – konzipiert worden sind.

Warum aber hatte Mozart eine derartige Kraftanstrengung auf sich genommen und im Juni 1788, mehr als 18 Monate nach seiner letzten Symphonie, der *Prager*, wieder das Gebiet der Symphonik betreten? Denkbar wäre als äußerer Entstehungsimpuls der Trilogie ein wiedererwachtes symphonisches Interesse, nachdem im Dezember 1787 im Wiener Verlagshaus Artaria Joseph Haydns sechs *Pariser Symphonien* erschienen waren. Nicht nur stimmen die Tonarten der ersten drei *Pariser Symphonien* mit denen Mozarts überein, darüber hinaus gibt es weitere formale und inhaltliche Gemeinsamkeiten, etwa der historische Anknüpfungspunkt an Haydns Kontrapunktik und thematischer Arbeit sowie an seinem humorvollen Tonfall, besonders im *Finale* der Es-Dur-Symphonie. Aber auch die langsame Einleitung von KV 543 weckt Erinnerungen an die von Haydns Es-Dur-Symphonie Hob. I:84.

Unwahrscheinlich ist jedenfalls die Komposition dieser drei Symphonien 1788 ohne einen konkreten Auftrag und ohne Aussicht auf Aufführungen. Denn Mozarts äußere Lebensumstände waren unruhig und angespannt, sein gerade erst frisch erworbener Ruhm in Wien verblasste schon wieder – möglicherweise ermüdete er das launische Wiener Publikum, das sein Klavierspiel bis kurz zuvor noch sehr bewundert hatte, mit immer anspruchsvolleren, dichter gearbeiteten Werken? Auch die wirtschaftliche Not infolge des Krieges gegen das Osmanische Reich (seit 1787) spielte eine Rolle. Die Kassen von Kaiser Joseph II. waren leer, was sich auch auf das Kulturleben auswirkte. Mozart sah sich mit dramatischen Geldsorgen konfrontiert und schrieb am 17. und 27. Juni 1788 zwei seiner verzweifeltsten Bittbriefe an den Freimaurer-Logenfreund

Michael Puchberg. Seine Familie zog weiterhin im Halbjahresrhythmus um, vom Zentrum in Dornau immer weiter an die Peripherie Wiens. (Von der geräumigen Wohnung Große Schulerstraße, Stadt Nr. 846, am 24. April 1787 in die Vorstadt Landstraße Nr. 224, Gartentrakt, Anfang Dezember dann in die Innere Stadt, Nr. 281 »Unter den Tuchlauben«, und nur sechs Monate später, am 17. Juni 1788, in die Vorstadt Alsergrund Nr. 135, Währingerstraße, »Zu den drei Sternen«, Gartenseite.) Am 29. Juni starb mit nur sechs Monaten Mozarts drittes Kind, die Tochter Theresia. Trotz äußerer Not aber war Mozarts Schaffenskraft ungebrochen. Vielleicht hoffte er, seine neuen Symphonien in Akademien in der nächsten Saison zu spielen (die offenbar mangels Interesse nicht stattfanden) oder mit diesen Werken auf Konzertreisen zu reüssieren? Immerhin plante er 1788 eine zweite London-Reise, die jedoch nicht zustande kam. Bekannt ist außerdem, dass Symphonien von Mozart während seiner Deutschland-Reise am 15. Oktober 1790 in Frankfurt aufgeführt wurden, auch am Dresdner Hof und im Leipziger Gewandhaus könnte eine seiner neuen Symphonien erklingen sein. Trotz allem: Die wirklichen Entstehungsumstände dieser symphonischen Trias, in der Mozart noch einmal sein ganzes Können als Instrumentalkomponist demonstrierte, liegen im Dunkeln und geben bis heute Rätsel auf. Erstmals veröffentlicht wurden die Symphonien sukzessive als Einzelwerke erst Jahre nach seinem Tod.

Mozarts drei letzten Symphonien sind nicht nur grundverschieden in ihrem Charakter, sondern auch in ihrer Besetzung. Der ersten in Es-Dur, laut Werkverzeichnis vollendet am 26. Juni 1788, fehlen die Oboen, der *Jupiter-Symphonie* die Klarinetten, der g-Moll-Symphonie dagegen die Trompeten und Pauken.

Die Es-Dur-Symphonie beginnt, zum letzten Mal in Mozarts Symphonik, mit einer langsamen Einleitung: würdevoll, pathetisch und geheimnisvoll zugleich gibt sich dieses *Adagio* mit seiner aufregend instabilen Chromatik und Harmonik. Gleich im ersten Takt schöpft Mozart mit brilliantem Klang alle instrumentalen Möglichkeiten des vollständig besetzten Orchesters aus, die gewohnten Oboen sind durch Klarinetten ersetzt, und majestätische, sich dabei scharf reibende Punktierungen und Skalenläufe erinnern an die französische Overtüre des Barock. Auch auf den Beginn seiner späteren Oper *Die Zauberflöte* (ebenfalls in Es-Dur) und ihre Welt der Freimaurer könnte Mozarts Einleitung mit dem dramatisch-drohenden Gestus der mächtigen Akkorde, mit ihrem »hochgestimmten, schweren Pathos« (Hermann Abert) verweisen. Theatralische Gegensätze bestimmen dieses Entrée, etwa taktweise Wechsel von Forte und Piano, Glanz und Schatten, stabilisierenden Akkorden und schwebenden Skalen. Vieles wird im Vagen gehalten und »ein diffuser Rätselraum« eröffnet, »dem Verschleierung so wesentlich eigen ist, dass Verschleiertes und Verschleiendes, Angedeutetes und Andeutendes in eins fallen«, so Peter Gülke. Im anschließenden *Allegro* kehren die Skalen der Einleitung im markanten Tutti wieder und trennen die zwei Hauptthemen des Satzes sinnfällig voneinander. Die Ersten und Zweiten Violinen sind über weite Strecken unisono geführt und sorgen für energische Stringenz, der die Bläser mit reicher harmonischer Fülle begegnen. Dabei »bringt Mozart immer neue motivische Erfindungen ins Spiel, und man kann bei der Verteilung auf die einzelnen Instrumente oft nicht zwischen ›Hauptstimme‹ und ›Begleitung‹ unterscheiden – so eng sind sie ineinander gefügt« (Silke Leopold). Ambivalent ist die Stimmung des Satzes mit subtilen Wechseln von Klangfarbe und Harmonik, zwischen lichter Transparenz und massivem Orchester. Über allem stehen einheitsstiftend die anderthalb Oktaven umfassenden absteigenden Läufe. So urteilte der Musikhistoriker Hermann Abert in seiner Monographie von 1919/1921: »Im übrigen bilden das einigende melodische Band die großen, schon auf Beethoven vorausweisenden Skalenmotive, die sich schließlich in der Gegenbewegung der Bläser zu wildem Trotz aufbäumen. Die eigentlichen Träger des Pathos in diesem Stücke sind aber Harmonik und Rhythmik.«

Das variationsartige *Andante con moto* in der seltenen Tonart As-Dur schwelgt nach dem ausgedehnten Kopfsatz abermals in feierlichem Pathos mit vielfach abgewandeltem und kontrastierendem thematischen Material. Die traumhafte, versonnen in sich kreisende aufsteigende Streicher-Melodie, entwickelt aus einer winzigen Motivzelle, wird abrupt unterbrochen durch ein dreimal auftrumpfend hereinfahrendes Motiv, das wie ein förmlich-zeremonielles Klopfen wirkt und dem Ganzen eine rituelle Aura verleiht. Hohe und tiefe Streicher treten in Dialog miteinander, stehen für Licht und Schatten, und die Bläser überraschen mit einer emotionalen Eintrübung in Gestalt einer dramatischen Wendung nach f-Moll. Dann erfährt das Anfangsthema der Streicher bei seiner Wiederaufnahme eine sinnliche Durchdringung durch die Holzbläser.

Im heiteren *Menuetto* bringt Mozart den Es-Dur-Orchesterklang prächtig zum Leuchten und schlägt einen hinreißend bukolischen und zugleich höfisch-eleganten Ton an; das ländlerselige volkstümliche *Trio* besticht mit einer samtigen Klarinetten-Kantilene, begleitet von der Flöte, die eine aparte Echowirkung beisteuert.

Nach der Melodienfülle der ersten drei Sätze tritt umso deutlicher die monothematische Anlage des *Finales* hervor, das den Hörer mit jubelndem Elan fortreißt. Aus einem einzigen kurzen spritzigen Thema entwickelt sich der an Haydn erinnernde übermütig dahinjagende Kehraus. Ein geistreiches Spiel harmonischer und kontrapunktischer Einfälle entfaltet sich, mitsamt Bläsern, die das Thema der Violinen unterbrechen dürfen, und unvermittelter Tonartwechsel. Die Durchführung indes gibt sich ernsthafter mit einer Fragmentierung der vorgestellten kleinen Melodie in allen Orchesterstimmen. Für das Publikum des frühen 19. Jahrhunderts muss dieser wie ein Perpetuum mobile abschnurrende Satz mit seinem kontrapunktischen Raffinement eine ziemliche Herausforderung gewesen sein – insbesondere die letzten zwei Takte wurden als »styllos *unschließend*« und »so abschnappend« empfunden, »dass der unbefangene Hörer nicht weiß, wie ihm geschieht«, so urteilte der Schweizer Musikpädagoge und Komponist Hans Georg Nägeli 1826 in seinen Vorlesungen. Am Ende seiner Symphonie Nr. 39 – zumal nach deren dramatisch-theatralischen *Adagio*-Eröffnung – liefert Mozart mit seinem lapidar hingeschleuderten Themen-Absprengsel in der Tat alles andere als einen Beschluss im herkömmlichen Sinn: »Jäh abreißend, ›abschnappend‹ beendet Mozart – am Schluss eines Satzes, in dem der Hörer mit den Ereignissen ohnehin nur mit Mühe Schritt hält – eine Symphonie, für deren Beginn er ein Äußerstes an zeremoniöser Würde und bedeutungsschwerem Maestoso aufgeboten hatte«, beschreibt es Peter Gülke. »So jäh, dass die vorgeschriebene Wiederholung eher anzuzeigen scheint, dass es weitergehen müsse [...]: auch am Schluss des wiederholten zweiten Teils ist diese Musik mit sich keineswegs zu Ende«.

Der Volksmusik auf der Spur

Zu Béla Bartóks *Rumänischen Volkstänzen*, Sz 68

Florian Heurich

Entstehungszeit

1915 (Fassung für Klavier)

1917 (Fassung für kleines Orchester)

Uraufführung

11. Februar 1918 in Budapest (Fassung für kleines Orchester)

Lebensdaten des Komponisten

25. März 1881 in Nagyszentmiklós in Ungarn (heute: Sânnicolau Mare, Rumänien) –

26. September 1945 in New York

Auf der Suche nach dem authentischen Klang des Volkes, nach dem, was er selbst »Bauernmusik« nannte, begab sich Béla Bartók im Jahr 1905 mit Rucksack und Spazierstock zum ersten Mal auf Wanderschaft durch das damalige Königreich Ungarn. Im Gepäck hatte er einen Phonographen, ein damals noch junges Tonaufzeichnungsgerät, und es war sein Anliegen, die Musik seiner Heimat zu sammeln, zu notieren und sich wissenschaftlich damit zu beschäftigen, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Unterstützt und zum Teil begleitet wurde Bartók bei seinen Feldforschungen von seinem Komponistenkollegen Zoltán Kodály, den er kurz zuvor an der Königlichen Musikakademie in Budapest kennengelernt hatte. Mehr als 6.000 Lieder, Tänze und Instrumentalstücke sammelten sich im Laufe der Jahre an, von denen Bartók 1.115 zu einer Anthologie zusammenstellte und von denen viele erst nach Bartóks Tod auftauchten. Über die reine Dokumentation hinaus verarbeitete Bartók all das, was ihm auf seinen Reisen begegnete, auch zu eigenen Kompositionen. Dies reichte von Volksliedarrangements bis hin zu freien Verarbeitungen von gehörten Melodien. Die Auseinandersetzung mit der Musik des Volkes wurde für ihn zum Lebenswerk, und es waren die Komplexität der Rhythmen, die melodische Vielfalt und die reichen, über das reine Dur-Moll-System hinausgehenden Harmonien dieser Klänge, die auf

seine Kompositionsweise abfärbten. In Bartóks eigener Tonsprache klingen gerade die seit alters her überlieferten Weisen hochmodern. Damit widerlegte der Komponist das durch die künstlerische Avantgarde seiner Zeit genährte Vorurteil, dass Volksmusik reine Gebrauchsmusik sei und im Konzertsaal nichts zu suchen habe. Einer der schärfsten Kritiker von Bartóks Arbeitsweise und künstlerischem Credo war Arnold Schönberg, der die Volksmusik als etwas Einfaches, ja Primitives für die Kunst ablehnte: »Während nämlich nur volkstümlich werden kann, was von allen erfasst werden kann, was also entweder so gedacht oder so gesagt ist, dass es jeder verstehen kann, ist es ein wesentliches Merkmal höherer Gedanken, dass sie kaum ohne eine gewisse Schulung des Denkens begriffen werden können.« Bartók indes sah in der Volksmusik den Ursprung sämtlicher Musik und die Basis für die Komposition der Kunstmusik. Er erhoffte sich durch die ungarische Bauernmusik mit ihren archaischen Harmonien sogar eine Erneuerung der Kunstmusik. »Denn der weitaus überwiegende und gerade wertvolle Teil des Melodienschatzes ist in den alten Kirchentönen bzw. in altgriechischen und gewissen noch primitiveren Tonarten gehalten und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste rhythmische Gebilde und Taktwechsel, sowohl im Rubato- als auch im Tempo-giusto-Vortrag.«

Bis zum Ende des Ersten Weltkriegs gehörte Siebenbürgen oder Transsilvanien, die teilweise deutsch besiedelte Region im heutigen Rumänien, noch zu Ungarn. Viele Städte dieser Gegend haben immer noch einen rumänischen, einen deutschen und einen ungarischen Namen. Auf seinen Reisen durch sein Heimatland zur Erforschung der ursprünglichen Musik kam Bartók 1909 zum ersten Mal also auch in diese Gegend mit ihrer ganz eigenen, vielfältigen Kultur, in der Ost- und Westeuropa aufeinandertreffen. Nachdem er schon viele Lieder aus Ungarn und der Slowakei gesammelt hatte, bekam er gerade durch die rumänische Musik neue Anregungen, die sich in zahlreichen eigenen Werken nach rumänischen Themen niederschlugen. In dieser Region fand er eine noch komplett intakte und lebendige Musiktradition vor. Sieben der Melodien, die er dort hörte, notierte und aufzeichnete, fasste er 1915 zu einer kleinen Suite für Klavier solo zusammen, die er einem Gymnasiallehrer aus Belényes, dem rumänischen Beiuş, widmete, da dieser ihm bei seinen Feldforschungen behilflich war. 1917 arrangierte er diese *Rumänischen Volkstänze* für kleines Orchester, weitere Bearbeitungen für verschiedene Instrumente folgten. Ursprünglich hatte Bartók diese Suite *Rumänische Volkstänze aus Ungarn* genannt, ließ das »aus Ungarn« später jedoch weg, als sich Europa nach dem Ersten Weltkrieg neu ordnete und Siebenbürgen von Rumänien annektiert wurde.

Bartók notierte für jeden einzelnen der Tänze genau, wann, wo und von wem er ihn gehört hatte, nämlich in den Distrikten Maros-Torda, Bihar, Torda-Aranyos und Torontál. Es handelte sich um Gruppentänze, die in unterschiedlichen Formationen getanzt wurden, begleitet meist von einer Geige. Traditionell fassten die Bauern in Rumänien ihre Dorftänze oft zu Fünfer- oder Siebenergruppen zusammen, und diese Struktur ahmte auch Bartók in seiner Suite nach, wobei hier die beiden letzten Schnelltänze zur Nr. 6 zusammengezogen sind.

Der erste Tanz ist ein einfacher Stabtanzen, wie ihn Bartók von zwei Männern auf der Geige gehört hat. Einer spielte eine normale Geige, der andere ein nur mit drei Saiten bespanntes Instrument. Dazu tanzte ein Junge in komplizierten Sprüngen, wobei er mit den Füßen sogar die Zimmerdecke erreichte.

Darauf folgt als lebhafter Rundtanz der nur ca. eine halbe Minute dauernde *Brâul* (Nr. 2), bei dem der Rhythmus immer wieder innehält, quasi als kurze Verschnaufpause vor der nächsten Formation der Tänzer. Im anschließenden Stampftanz (Nr. 3) vereinen sich die Tänzer dann zu Paaren. Der getragene Kettentanz *Buciumeana* (Nr. 4) weist eine orientalisch anmutende Harmonik auf, wie sie sich in der Musik Südosteuropas bisweilen findet. Als Kontrast folgt eine schnelle Polka (Nr. 5), die mit ihrem ständig zwischen Zweier- und Dreiertakt wechselnden Rhythmus einem Zwiefachen gleicht. Zwei Schnelltänze (Nr. 6) beschließen die Suite. Bartók berichtet hier von dem Lock- und Verführungsspiel einer Gruppe von Männern, auf das die Frauen so reagieren, als ob sie nichts bemerken würden. Auch in ihrer rein instrumentalen Form erkennt man in dieser Nummer, wie sich durch Zuruf die Konstellation der Tanzenden ändert.

In ihrer miniaturhaften Kürze, ihren kontrastierenden Stimmungen und ihren auf engstem Raum verdichteten Emotionen werfen die *Rumänischen Volkstänze* Schlaglichter auf das Dorfleben in Siebenbürgen in all seinen Facetten. Doch ist diese Tanzsuite weit mehr als nur eine wissenschaftliche Dokumentation dessen, was Bartók auf seinen Erkundungsreisen gehört hatte.

Sie ist Stimmungsbild, Hommage an eine lebendige Volks- und Musikkultur und ein frühes Beispiel dafür, wie Bartók sich von den Klängen seiner Heimat inspirieren ließ, auf welcher individuellen Weise er sie aufgriff und etwas ganz Persönliches daraus machte.

Von Pult zu Pult (12)

März/April 2019

Die Geiger Marije Grevink und David van Dijk stammen beide aus den Niederlanden und waren, als 2001 die Orchesterakademie ihre Arbeit aufnahm, Stipendiaten der ersten Stunde. Vera Baur sprach mit ihnen über ihre Zeit in der Akademie und ihren Weg ins Orchester.

VB Dasselbe Heimatland, dasselbe Instrument, derselbe Weg ins Orchester. Verbindet Sie das auf besondere Weise?

MG David und mich verbindet natürlich, dass wir Niederländer sind, wobei ich David erst kurz vor der Zeit an der Akademie im Gustav Mahler Jugendorchester kennengelernt habe. David war in Holland immer der Geiger, den man kennen musste, und dann kannte ich ihn auch.

DvD Das würde ich umgekehrt genauso sagen (*lacht*). Auch ich wusste von dir, bevor wir zusammen im Jugendorchester gespielt haben. Dann haben wir gemeinsam das Probespiel für die Akademie gemacht und waren sehr glücklich, dass es auch bei beiden von uns geklappt hat. Und natürlich, dass wir später auch zusammen im Orchester gelandet sind. Wir hatten und haben immer eine gute Vertrautheit.

VB Wie haben Sie Ihre Zeit in der Orchesterakademie erlebt?

MG Die Akademie hat mich unglaublich geprägt. Ich fand das ganze Programm sehr reizvoll, eben nicht nur im Orchester zu spielen, sondern auch die Kammermusik, den Einzelunterricht und vor allem das mentale Training, das enorm wichtig ist. Nach eineinhalb Jahren habe ich schon die Stelle angetreten, was eigentlich gar nicht das Ziel war. Für mich brachte die Zeit eine Fülle von Eindrücken, und sie hat mich auf den Weg in den Beruf des Orchestermusikers geführt. Ich wusste zwar immer, dass ich ins Orchester will, aber ich hätte mir damals auch noch andere Dinge vorstellen können, etwa in Amerika zu studieren. Das hat sich dann erübrigt.

DvD Ich erinnere mich noch gut an unseren ersten Auftritt beim Festkonzert zur Eröffnung der Akademie. Wir spielten die Ouvertüre zu *La gazza ladra* von Rossini unter Mariss Jansons. Nach zwei Tönen bekam ich Gänsehaut und dachte, wow, das ist ja Wahnsinn! Ich wusste natürlich schon vorher, dass das Symphonieorchester ein Super-Orchester ist, aber wie es sich tatsächlich anfühlt, hier mitzuspielen, hat mich völlig überwältigt. Trotzdem war ich noch eine Weile unentschieden und hatte auch überlegt, in einem Streichquartett zu spielen. Aber jetzt bin ich sehr glücklich, dass es so ist, wie es ist.

VB Wie wurden Sie vom Orchester aufgenommen, und was waren dann die ersten wichtigen Erfahrungen?

MG Es kamen sofort viele Kollegen auf uns zu – sowohl die, die unterrichten wollten, als auch die, die einfach neugierig waren und schauen wollten, was die Neuen so mitbringen. Dadurch sind schnell Freundschaften entstanden.

DvD Ich hatte vorher wenig Orchestererfahrung, eigentlich nur durch das Gustav Mahler Jugendorchester. Dort brauchte man Wochen bis zum Konzert. Und hier ging auf einmal alles wahnsinnig schnell. Das war für mich ein einschneidendes Erlebnis.

MG Ich hatte schon als Aushilfe in einigen holländischen Profi-Orchestern gespielt und war auch völlig begeistert von unserer ersten Probe mit dem Symphonieorchester. Diese Probe war so detailliert, von einer solchen Vehemenz und einem solchen Nachdruck auf der Suche nach dem besten Ergebnis, wie ich es noch nie zuvor erlebt hatte. Dieser Wille zur Perfektion war für mich das Schönste.

VB Wie groß war der Respekt vor dem ersten Auftritt im Orchester?

MG Ich habe, ehrlich gesagt, einfach gespielt. Man hat sich so gut aufgehoben gefühlt und wurde von dem Sog mitgenommen – man konnte es gar nicht in den Sand setzen. Ich fand es einfach nur toll.

DvD Da wir nur bei der Ouvertüre mitspielten, war es auch sehr kurz (*lacht*).

VB Wie wichtig ist der Gedanke, über die Akademie den spezifischen Klang des eigenen Orchesters weiterzugeben?

MG Bis man es als Musiker schafft, diesen Klang herauszufiltern, braucht man schon etwas mehr Zeit als die zwei Jahre in der Akademie. Das ist schwer. Aber trotzdem prägt das Orchester einen sehr schnell. Ich habe hier eine ganz andere Fingersatz-Struktur gelernt als die, mit der ich vorher gespielt hatte. Im Symphonieorchester wird sehr virtuos und mit viel Risiko musiziert, auch diese Fähigkeit habe ich hier erworben, früher bin ich mehr auf Nummer Sicher gegangen. Nach ein paar Monaten wurde mir bewusst, wie anders es auf einmal klang, wenn ich mal ein Solokonzert gespielt habe.

DvD Natürlich spricht man immer von Traditionsorchestern, aber ich glaube, dass sich der Klang eines Orchesters mit jedem Jahr ein bisschen ändert. Es kommen viele junge Kollegen, die Zusammensetzung ist immer etwas anders. Diese Änderungen sind natürlich nur ganz geringfügig, aber bemerkbar. Ich würde sagen, dass das Orchester in den letzten 15 Jahren ein anderes geworden ist. Man lernt von den neuen Kollegen, schaut sich Dinge ab, und so ist immer alles im Fluss.

MG Trotzdem gibt es eine Konstante. Sie wird geformt durch die Generationen, die in einem Orchester zusammentreffen, was ich besonders schön finde. Was die Älteren an die Jüngeren weitergeben können, ist sehr wertvoll.

VB Welche Erinnerungen haben Sie an Ihr Probespiel?

MG Ich hatte mein erstes Probespiel relativ schnell nach Eintritt in die Akademie. Die Kollegen haben mir Mut gemacht. Damals war die erste Runde noch anonym hinter Vorhang. Ich habe gespielt, ging von der Bühne und wusste, das wird nichts. Und es wurde nichts. Das war aber auch vollkommen in Ordnung. Die vielen Eindrücke in der Akademie und die vielen Lehrer, die ich hatte – auch mehrere für ein einziges Stück –, haben dazu geführt, dass meine Interpretation alles war, nur nicht meine. Das hat man gehört. Wir haben auch im Nachhinein darüber gesprochen, und ich konnte mit einem Lehrer an diesem Punkt arbeiten. Das nächste Probespiel habe ich dann gewonnen. Und da hatte ich auch von vorneherein ein gutes Gefühl. Aber meine Strategie war immer, ohne allzu große Erwartungen an die Sache heranzugehen. Ich dachte nie, das muss unbedingt klappen, sondern ich mache das jetzt einfach. Punkt.

DvD Ich bin froh, dass wir nie direkte Konkurrenten waren. Marije war auf Zack und hat gleich bei den ersten Probespielen, die es gab, mitgemacht. Ich dachte, okay, Ladies first, und habe noch ein bisschen gewartet. Man kann sich sehr viele Gedanken machen, die einem auch im Weg stehen.

MG Genau dafür hatten wir das mentale Training. Dadurch habe ich doch noch einige neue Techniken gelernt, obwohl ich schon vorher eine gewisse Resistenz gegen allzu schlimme Bühnenangst hatte. Es ist jedenfalls wichtig, dass man sich einen Plan macht, sich konzentriert und überlegt, was sein wird. Worauf man aber keinen Einfluss hat, sind die anderen. Wenn ein anderer besser ist, dann ist er eben besser.

VB Wie erleben Sie heute als Orchestermitglieder das Beurteilen von Kandidaten beim Probespiel?

MG Das finde ich sehr schwer. Schon was einen selbst betrifft, spielen so viele Aspekte, teils auch alltägliche, mit hinein. Dann muss man ein klares Bild davon haben, was man selbst möchte, was die Gruppe möchte oder was für das ganze Orchester wichtig ist. Was macht man aber, wenn gerade nicht der exakt passende Kandidat auftaucht? Springt man über seinen Schatten, wenn die

Kollegen meinen, es geht, man selbst aber meint, es geht nicht? Das ist eine enorme Verantwortung.

DvD Jedes Probespiel ist für das Orchester eine von diesen Mini-Änderungen, und man hofft natürlich auf das Bestmögliche. Aber manchmal ist es Kopf gegen Bauch oder umgekehrt. Es sind schwere Entscheidungen. Man ist jedenfalls sehr glücklich, wenn sich später herausstellt, dass man richtig entschieden hat, auch wenn man im Moment nicht ganz sicher war.

MG Es gibt aber auch Fälle, die absolut klar sind und bei denen man gleich in der ersten Runde spürt: Das ist er oder sie!

DvD Ich finde es sehr schön, dass das gesamte Orchester entscheidet. In vielen anderen Orchestern entscheidet eine Kommission, bei uns hat jeder eine Stimme. Es gibt eine Empfehlung von der Gruppe, aber jeder kann aufstehen und sagen, das und das hat mir gefallen. Wenn einer dann die Stelle gewinnt, bedeutet das auch, dass das ganze Orchester ihn willkommen heißt.

VB Welche Rolle spielt die Persönlichkeit?

MG Was ein Musiker auf der Bühne tut, kann man unmöglich von der Persönlichkeit entkoppeln. Das ist immer eins. Das hört man, und das sieht man. Man kann auch sehen, wenn jemand gar nicht so ist, wie er spielt, sondern nur so tut. Dafür haben wir ein gutes Gespür.

VB Wie lernt man über die Jahre mit dem Leistungsdruck umzugehen? Hilft Ihnen da Ihre niederländische Lockerheit?

DvD Ich denke schon, dass Gelassenheit hilft, wenn man ein Konzert mit Kameras hat und weiß, es ist live im Internet. Ich war früher eher weniger locker. Jetzt hat man alles schon oft erlebt, und das lange Training wirkt.

MG Es verändert sich auch, sowohl im Lauf des Lebens als auch von Tag zu Tag. Jeder nimmt seinen Alltag mit in dieses Orchester. Und je nachdem, wie es einem geht, ist man mehr oder weniger in der Lage, dem Druck standzuhalten. Man sollte die Stressfaktoren, die eigenen wie die der Kollegen, anerkennen und in der Lage sein, darüber zu sprechen.

DvD Der menschliche Zusammenhalt steht bei uns auf einem guten Fundament, wir können diese Dinge zulassen und versuchen, keinen Zusatz-Stress zu verursachen.

BIOGRAPHIEN

Janine Jansen

Die Niederländerin Janine Jansen zählt zu den renommiertesten Geigerinnen unserer Zeit. Ihren ersten Violinunterricht erhielt sie bei Coosje Wijzenbeek, bevor sie am Konservatorium in Utrecht ein Studium bei Philippe Hirschhorn aufnahm; in Meisterkursen, etwa bei Boris Belkin, vertiefte sie ihre Studien und schloss ihre Ausbildung schließlich mit Auszeichnung ab. In der aktuellen Saison ist sie Artist in Residence beim Tonhalle-Orchester Zürich und beim Gothenburg Symphony Orchestra sowie Featured Artist der Mozartwoche Salzburg. Als weitere Highlights der Saison können Konzerte mit dem Royal Concertgebouw Orchestra unter Valery Gergiev, mit dem Orchestre de Paris unter Daniel Harding und dem London Philharmonic Orchestra unter Vladimir Jurowski genannt werden, sowie eine Tournee nach Japan und Korea mit Simon Rattle und dem London Symphony Orchestra und Europatourneen mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra unter Daniel Harding, mit der Camerata Salzburg unter Daniel Blendl und dem Chamber Orchestra of Europe unter Antonio Pappano. Auch als Kammermusikerin hat sich Janine Jansen weltweit einen Namen gemacht: Anfang des Jahres führte sie eine Tournee mit einem romantischen Programm, bestehend aus Werken von Clara und Robert Schumann, Johannes Brahms und César Franck, gemeinsam mit ihrem Klavierpartner Alexander Gavrylyuk in die großen europäischen Konzertsäle, u. a. nach Amsterdam, London, Berlin, München, Wien, Brüssel und Barcelona. Die Musikerin hat seit ihrer ersten CD-Aufnahme im Jahr 2003 zahlreiche Einspielungen vorgelegt, darunter Bartóks Erstes und Brahms' einziges Violinkonzert unter der Leitung von Antonio Pappano, Prokofjews Zweites Violinkonzert mit Vladimir Jurowski sowie Kammermusikwerke wie Schuberts Streichquintett, Schönbergs *Verklärte Nacht* und Sonaten von

Debussy, Ravel und Prokofjew mit dem Pianisten Itamar Golan. Des Weiteren ist Janine Jansen Gewinnerin verschiedenster Musikpreise wie dem Preis der deutschen Schallplattenkritik, dem NDR Musikpreis, dem VSCD Klassieke Muziekprijs und dem Concertgebouw Prize und erhielt daneben vier Edison Klassiek Awards sowie den Instrumentalist Award der Royal Philharmonic Society. Im November 2018 wurde ihr der Johannes Vermeer Preis der niederländischen Regierung verliehen. Die Künstlerin spielt auf einer Geige »Rivaz – Baron Gutmann« von Stradivari aus dem Jahr 1707, eine Leihgabe der norwegischen Stiftung Dextra Musica. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks musizierte Janine Jansen seit 2012 bereits dreimal; zuletzt brachten sie im Juni 2017 Mozarts Drittes Violinkonzert zur Aufführung.

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

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

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 und Nikolaus Harnoncourt fortsetzte. 1976 gewann er den Ersten Preis des »Rupert Foundation Conducting Competition« in London, der den Grundstein für seine internationale Karriere als Dirigent legte. 1983 gründete Iván Fischer das Budapest Festival Orchestra und formte es als Künstlerischer Leiter 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, DC. Von 2012 bis 2018 war er Musikalischer Leiter des Konzerthausorchesters Berlin, wo er innovative Formate wie die Mitternachtskonzerte für Studierende, »Mittendrin«-Konzerte, bei denen die Zuhörer zwischen den Musikern Platz nehmen, oder Autismus-freundliche Familienkonzerte entwickelte; dem Konzerthausorchester bleibt er weiterhin als Ehrendirigent eng verbunden. Ein künstlerisch-freundschaftliches Verhältnis pflegt Iván Fischer ebenfalls zu den Berliner Philharmonikern und dem Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam. Auch im Opern-betrieb ist er eine gefragte Persönlichkeit: So dirigierte er nicht nur an großen Häusern wie der Staatsoper Wien, dem Royal Opera House in London und der Opéra National de Paris, sondern führte bei einer Reihe von Produktionen selbst erfolgreich Regie. Um das Gleichgewicht zwischen Musik und Inszenierung zu fördern, etablierte er mit der von ihm gegründeten Iván

Fischer Opera Company Operaufführungen in Form von »szenischen Konzerten« und rief darüber hinaus 2018 das Vicenza Opera Festival ins Leben, dessen Künstlerischer Leiter er ist. Zahlreiche Preise runden sein Wirken ab: Vom Präsidenten der Republik Ungarn wurde er mit der Goldenen Medaille ausgezeichnet, die französische Regierung ernannte ihn zum Chevalier des Arts et des Lettres, und 2006 wurde er mit dem Kossuth-Preis geehrt. Seit 2013 ist er Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London, und 2015 wurde ihm der Abu Dhabi Festival Award für sein Lebenswerk verliehen. Zuletzt gewann er 2016 den Preis als bester ausländischer Dirigent der Association of Music Critics of Argentina. Beim BR-Symphonieorchester war Iván Fischer seit den 1990er Jahren bereits einige Male als Gastdirigent 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

Renate Ulm: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 7./8. Mai 2009; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 3./4. November 2016; Susanne Schmerda und Florian Heurich: Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien: Theresa Awiszus (Jansen, Fischer), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Interview Marije Grevink und David van Dijk: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Leipzig (Mozart: Symphonie C-Dur, KV 338); © Scores Reformed, London (Bartók: Violinkonzert Nr. 1); © Bärenreiter, Kassel (Mozart: Symphonie Es-Dur, KV 543); © Universal Edition, Wien (Bartók: *Rumänische Volkstänze*).

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