

**JANSONS**

**DAMRAU**

**STRAUSS**

**BRAHMS**

**Donnerstag 10.10.2019**  
**Freitag 11.10.2019**  
**1. Abo D**  
**Herkulesaal**  
**20.00 – ca. 22.15 Uhr**

**19/20**

MARISS JANSONS  
Leitung

DIANA DAMRAU  
Sopran

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Antje Dörfner

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 11.10.2019  
Pausenzeichen:  
Julia Schölzel im Gespräch mit Diana Damrau

VIDEO-LIVESTREAM  
auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
Freitag, 11.10.2019

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

# PROGRAMM

## Richard Strauss

»Vier sinfonische Zwischenspiele aus ›Intermezzo‹«, op. 72

- Reisefieber und Walzerszene. Schnell und heiter
- Träumerei am Kamin. Ruhig schwebend
- Am Spieltisch. Sehr gemächlich
- Fröhlicher Beschluss. Sehr lebhaft und fröhlich

## Richard Strauss

Ausgewählte Lieder für Sopran und Orchester

- Das Rosenband, op. 36 Nr. 1. Andante grazioso
- Ständchen, op. 17 Nr. 2. Vivace e dolce
- Freundliche Vision, op. 48 Nr. 1. Ruhig
- Wiegenlied, op. 41 Nr. 1. Sanft bewegt
- Allerseelen, op. 10 Nr. 8. Tranquillo
- Morgen!, op. 27 Nr. 4. Langsam

Pause

## Johannes Brahms

Symphonie Nr. 4 e-Moll, op. 98

- Allegro non troppo
- Andante moderato
- Allegro giocoso
- Allegro energico e passionato

## Zyklische Bruchstücke

**Zu den *Vier sinfonischen Zwischenspielen aus »Intermezzo«* von Richard Strauss**

Adrian Kech

### Entstehungszeit

Konzept: 1929

Drucklegung: vermutlich 1933

### Uraufführung

Unbekannt

### Lebensdaten des Komponisten

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

Die Geschichte der *Vier sinfonischen Zwischenspiele aus »Intermezzo«* begann am 7. Juli 1924. An diesem Tag schrieb Richard Strauss an seinen Verleger Otto Fürstner: »Wie denken Sie darüber, aus *Intermezzo* den Walzer u. das Asdurzwischenspiel nach der 5.ten Scene jetzt schon separat für Orchester herauszugeben? Ich möchte das letztere eventuell schon Ende August in München in einem Concert mit den Wiener Philharmonikern spielen.« Wohlgermerkt: Zum Zeitpunkt von Strauss' Anfrage war die Oper *Intermezzo* noch gar nicht uraufgeführt. Die Premiere erfolgte erst am 4. November des Jahres in Dresden unter der Leitung von Fritz Busch. Daher verwundert es nicht, dass Fürstner die beiden Stücke, die später den Grundstock der *Vier sinfonischen Zwischenspiele* bilden sollten, vorläufig nicht einzeln publizieren wollte. Der Verlag antwortete Strauss: »Im Prinzip sind wir hierzu gern bereit, möchten Ihnen jedoch vorschlagen, die Veröffentlichung nicht vor der Uraufführung [von *Intermezzo*] erfolgen zu lassen.«

Strauss' Absicht, die genannten Exzerpte vorab zu veröffentlichen, kam nicht von ungefähr. Sie hatte mit der spezifisch neuen Opernkonzeption von *Intermezzo* zu tun, gemäß dem Untertitel *Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen in zwei Aufzügen*. Der Stoff dieser Oper fußt auf einer realen Begebenheit aus dem Leben der Eheleute Strauss, die vom Protagonistenpaar, dem Hofkapellmeister Robert Storch und seiner kapriziösen Frau Christine, kaum verhohlen porträtiert werden. Aufgrund einer Verwechslung glaubt Christine sich von ihrem Mann betrogen und schreibt ihm in die Ferne, dass sie beide auf immer geschieden seien. Unter einigen Mühen gelingt es alsdann, den Irrtum aufzuklären. Nach der symbolisch vielschichtigen *Frau ohne Schatten* hatte sich Strauss von Hugo von Hofmannsthal »eine ganz moderne, absolut realistische Charakter- und Nervenkomödie« bzw. »ein hübsches Liebes- und Intrigenstück« gewünscht. Doch weder Hofmannsthal noch dessen Dichterkollege Hermann Bahr waren bereit oder in der Lage, einen solchen Operntext zu verfassen, und so musste sich der Komponist das Libretto selbst schreiben. Um nun größtmögliche Textverständlichkeit zu gewährleisten, unterschied Strauss musikalisch deutlich »zwischen den die Hauptsache bildenden dialogischen Partien« einerseits und den symphonischen Zwischenspielen andererseits; in letzteren blieb es »dem Orchester vorbehalten [...], mit seinen Mitteln Gefühle und Stimmungen auszudrücken, die sich hinter den oft eher trockenen Worten verbergen« (Walter Werbeck). Angesichts dieser neuen Konzeption lag es nahe, symphonische Passagen der Oper als eigenständige Orchesterstücke auszukoppeln. So wurden die Walzerszene und das As-Dur-Zwischenspiel schon bald nach der *Intermezzo*-Premiere separat publiziert. Der Fürtner-Verlag griff die anfängliche Idee von Strauss auf und gab die beiden Stücke 1926 einzeln heraus.

Wie aber wurden daraus nun die *Vier sinfonischen Zwischenspiele*? – Beteiligt an deren Einrichtung war neben Strauss selbst der Dirigent Erich Kleiber. Seinerzeit Generalmusikdirektor an der Berliner Staatsoper, pflegte Kleiber gute Kontakte nach Argentinien, wo er die *Zwischenspiele* offenbar im Zyklus präsentieren wollte. Das geht aus einem Protokoll hervor, das Fürtner von einer Besprechung mit Strauss am 12. Juni 1929 anfertigte. Zum ersten Punkt »Suite – Intermezzo« heißt es dort: »Strauss überreichte Klavierauszug mit den Angaben[,] wie er und Kleiber sich die Zusammenstellung der Suite denken. Kleiber soll zunächst für sein Konzert in Buenos Aires ein vollständiges Orchester-Material mitnehmen, da in der kurzen Zeit die Suite nicht hergestellt werden kann. Strauss denkt sich den Titel und den Inhalt des Werkes wie folgt: | 4 symphonische Zwischenspiele aus ›Intermezzo‹ | 1) Perpetuum Mobile und Walzerszene | 2) Träumerei am Kamin | 3) Am Spieltisch | 4) Fröhlicher Beschluss[.] | Für No. 1) soll vielleicht noch ein anderer Titel gefunden werden, worüber später eine Verständigung mit Strauss zu erfolgen hat. Fürtner wird sich mit Kleiber zunächst in der Sache weiter in Verbindung setzen.« Was den Titel von »No. 1)« betrifft, wurde dieser tatsächlich noch geändert. Auf dem maschinengeschriebenen Protokoll ist dazu handschriftlich vermerkt: »Kleiber empfiehlt: Reisefieber«, und so trat dieser Begriff an die Stelle von »Perpetuum Mobile«. Auch ansonsten muss es Kleiber gewesen sein, der das Arrangement »in der Sache« besorgte, denn in der Folgezeit wandte sich Fürtner wiederholt an Strauss, ob dieser »die Kleiber'sche Einrichtung der Partitur der ›Intermezzo‹-Suite« durchsehen und genehmigen wolle. Publiziert wurde der Zyklus dann wohl erst 1933, ohne dass genauere Informationen dazu vorhanden wären. Obwohl in den Fürtner-Schreiben regelmäßig von »Suite« die Rede ist, ähneln die *Vier sinfonischen Zwischenspiele* mehr der Anlage einer viersätzigen Symphonie: Auf den schwungvollen Kopfsatz folgt der langsame zweite Satz mit ausgreifender Kantilene, und dem gemächlichen dritten Satz mit solistisch-konzertantem Charakter schließt sich ein rasches Kehraus-Finale an. Dabei bleibt die Chronologie der Opernhandlung gewahrt. Die zuletzt mit *Reisefieber* betitelte Introduction leitet im ersten Satz den Hauptteil der umfangreichen *Walzerszene* ein. In der Oper umfasst dieser Hauptteil die gesamte dritte Szene des ersten Aktes, inklusive Vor- und Nachspiel: Die Frau tanzt mit dem Baron, ihrem harmlosen Verehrer, auf dem Ball beim Grundseewirt, wobei die ohnehin spärliche Konversation der beiden für die Orchesterfassung einfach entfällt. Der zweite Satz, überschrieben mit *Träumerei am Kamin*, ist das besagte As-Dur-Zwischenspiel nach der fünften Szene – ein groß angelegter Gesang des Orchesters, der die Frau träumerisch an ihren geliebten Gatten denken lässt. Der dritte Satz, *Am Spieltisch*, besteht aus den symphonischen Rahmenteilern der Skatpartie, die in der Oper den zweiten Akt eröffnet. Der ruhig-behagliche Orchesterrahmen kontrastiert dort mit der Aufregung während der Szene, wenn der vermeintlich untreue Mann von seiner Frau per Depesche über ihre Trennungs-

absicht informiert wird. Der vierte Satz schließlich bietet einen zusätzlichen Bezug. Der Satztitel, *Fröhlicher Beschluss*, stammt aus dem Programm von Strauss' (ebenfalls autobiographisch motivierter) Tondichtung *Symphonia domestica*. Hier nun bezeichnet er das Zwischenspiel, das in der Oper die Rückkehr des Mannes in der vorletzten Szene ankündigt. Voller Ausgelassenheit nimmt es dort die Lösung der Verwicklungen vorweg.

So überzeugend die Satzfolge im Zusammenhang wirkt, merkt man den *Vier sinfonischen Zwischenspielen* doch ihre besondere Genese an. Das Gewicht liegt deutlich auf den beiden ersten Sätzen. Sie speisen sich aus den früheren Separat-Publikationen, die gemeinsam etwa zwei Drittel des gesamten Zyklus ausmachen. Insofern kommt den beiden letzten Sätzen mehr ergänzende, abrundende Funktion zu. Überdies ist die Walzerszene im Kopfsatz noch um die stürmische Introduction erweitert, die auf Kleibers Empfehlung in *Reisefieber* umbenannt wurde. Der final gültige Titel passt freilich nur halb. Zwar handelt die erste Szene der Oper von der Abreise des Mannes. Doch abgesehen vom Eröffnungsmotiv begegnet die adaptierte Passage erst am Szenenende, wenn die Frau vergnügt aufbricht, um mit einer Freundin zum Schlittschuhlaufen zu gehen. Strauss' ursprünglicher Titel »Perpetuum Mobile« hätte dagegen die ruhelos-bewegte, sich zum Überschwang steigernde Musik durchaus treffend beschrieben – mit dem Manko wiederum, dass es die einzige Bezeichnung ohne näheren Bezug zur *Intermezzo*-Handlung gewesen wäre. Selbst der eher allgemeine Titel des Finalsatzes ist da mit seinem Querverweis zur *Symphonia domestica* konkreter.

Für Strauss war der Zyklusgedanke der Zwischenspiele übrigens nicht verbindlich. Ein halbes Jahr nachdem er sich mit dem Verlag über die Einrichtung der *Vier sinfonischen Zwischenspiele* verständigt hatte, schrieb er am 2. Dezember 1929 an Fürstner: »Dirigierte gestern *festl. Präludium*, 3 Stücke *Intermezzo*, von denen besonders *Träumerei* gefiel[,] u. *Salomes Tanz* mit größtem Erfolg!« Wie es scheint, war für ihn die Aufführung nur eines oder auch mehrerer dieser zyklisch gefügten Bruchstücke nach wie vor legitim.

## Öffentlich wie privat

### Zu sechs orchestrierten Liedern von Richard Strauss

Adrian Kech

#### Entstehungszeit

##### **Das Rosenband**

1897 (Klavierfassung und Orchesterfassung)

##### **Ständchen**

1886 (Klavierfassung)

1895 (Orchesterfassung von Felix Mottl)

##### **Freundliche Vision**

1900 (Klavierfassung)

1918 (Orchesterfassung)

##### **Wiegenlied**

1899 (Klavierfassung)

1900 (Orchesterfassung)

##### **Allerseelen**

1885 (Klavierfassung)

um 1930 (Orchesterfassung von Robert Heger)

##### **Morgen!**

1894 (Klavierfassung)

1897 (Orchesterfassung)

#### Lebensdaten des Komponisten

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

Im Lauf des 19. Jahrhunderts drängte das Lied zunehmend in den großen Konzertsaal. Galt es einst als intime Gattung aus der Sphäre der Hausmusik oder des privaten Liederabends, wurde seine Darbietung nun mehr und mehr zur öffentlichen Angelegenheit. Um 1900 gab es in den Konzerten nicht selten gemischte Programme mit symphonischen Werken und Klavierliedern, und

die Musikschaaffenden taten das Ihre: Entweder man komponierte von vornherein für Singstimme mit Orchesterbegleitung, oder man arrangierte so manches schon bestehende Klavierlied für große Besetzung.

Richard Strauss zählt zu jenen Komponisten, die die Geschichte des Orchesterlieds entscheidend beeinflussten. Was die Seite der Arrangements anbelangt, hat er einige seiner Klavierlieder selbst instrumentiert, darunter *Das Rosenband*, *Freundliche Vision*, *Wiegenlied* und *Morgen!*. In anderen Fällen geht die Orchesterfassung auf Dritte zurück, so etwa bei *Ständchen* und *Allerseelen*. Dabei fällt auf, dass die Mehrzahl der Strauss'schen Eigenbearbeitungen eine dezidiert private Note hat. Meist findet man hier sehr persönliche Momente, die dem öffentlichen Habitus des Orchesterlieds entgegenstehen.

Mit dem Orchestrieren eigener Lieder begann Strauss im Herbst 1897. Anlass war eine Konzertreise, die ihn zusammen mit seiner Frau, der Sängerin Pauline Strauss de Ahna, nach Brüssel und Paris führte. Pauline wurde von vielen Zeitgenossen als vortreffliche Interpretin der Werke ihres Mannes geschätzt, nicht zuletzt vom Komponisten selbst. So teilte Strauss dem Kapellmeister Joseph Dupont vor Tourneebeginn mit, dass er vier Lieder »eigens für Brüssel instrumentieren« werde, nämlich *Das Rosenband*, *Liebeshymnus*, *Morgen!* und *Cäcilie*. Ebendiese wolle seine Frau neben drei Klavierliedern im Konzert singen. *Das Rosenband* war damals brandneu. Von Strauss zum dritten Hochzeitstag (am 10. September) skizziert, lag es bei Ankündigung der Orchestrierung noch nicht einmal in der Reinschrift der Klavierfassung vor. Nach der Pariser Folgeaufführung, die Strauss Ende November des Jahres im Théâtre du Châtelet dirigierte, schrieb er an seine Eltern: »Soeben vom Konzert zurück! Kolossaler, für Paris sensationeller Erfolg. Pauline hat sehr gefallen und mußte *Morgen* auf stürmisches Verlangen unter der Reihe wiederholen! Nach den zwei Liedern dreimaliger Hervorruf [...].« Angesichts der Publikumswirkung wäre es sicher lukrativ gewesen, die für Pauline erstellten Instrumentierungen bald danach zu publizieren, doch genau das geschah nicht. Erst 1911 erschienen die vier Orchesterfassungen im Druck – zu einem Zeitpunkt, als Strauss' Gattin ihre Laufbahn als Opern- und Liedsängerin schon lange beendet hatte.

Ein ähnlich privates Moment eignet dem 1900 orchestrierten *Wiegenlied*. Zusammen mit *Muttertändelei* und *Meinem Kinde* – zwei weiteren, von Strauss selbst instrumentierten Liedern – bildete es den Verbund der so genannten »Mutterlieder«. Wieder waren die Orchesterfassungen für Pauline komponiert, und wieder erfolgte die jeweilige Drucklegung erst lange nach dem Ende ihrer Gesangskarriere. Am 8. Juli 1900 wurde die orchestrierte Trias erstmals gegeben, und zwar im Rahmen des Bergischen Musikfests in Elberfeld unter der Leitung des Komponisten. Zwei Tage später berichtete Strauss seiner Familie davon brieflich: »Mein persönlicher Haupterfolg [...] waren meine 3 Mutterlieder, die mir wirklich in der Instrumentierung fabelhaft gelungen sind u.[.] von Pauline famos gesungen, riesig gezündet haben. Das da Capo gesungene *Wiegenlied* ist jetzt geradezu ein bijou geworden [...] u. klingt einfach feenhaft.«

Weniger privat, sondern eher geschäftsmäßig sind dagegen die Vorzeichen der Orchesterfassung von *Freundliche Vision*. Ihre Entstehung fällt in das immens ergiebige »Liederjahr« 1918: Mehr als eine Dekade lang hatte Strauss keine Klavierlieder mehr komponiert – nun kamen unter schwierigen, verwickelten Umständen gleich vier neue Zyklen zustande, in chronologischer Reihenfolge: die *Brentano-Lieder* op. 68, der *Krämerspiegel* op. 66, die *Fünf kleinen Lieder* op. 69 und die *Sechs Lieder* op. 67. Nach landläufiger Meinung seien die *Brentano-Lieder* für die Sängerin Elisabeth Schumann geschrieben. Inspiriert durch ihren lyrischen Sopran, habe sich Strauss nach langjähriger Abstinenz wieder dem Lied zugewandt. Konkrete Belege dafür fehlen indessen. Auch zur Instrumentierung von *Freundliche Vision* gab offenkundig nicht Schumanns Stimme den Anstoß, sondern ein Ersuchen von Strauss' Verleger Fürstner. Am 4. Juni des Jahres schrieb der Verlag an den Komponisten: »Wir würden besonderen Wert darauf legen, das Lied ›Freundliche Vision‹ mit Orchesterbegleitung herauszubringen, da wir glauben, allen Sängern und Sängerinnen eine äusserst wertvolle Bereicherung für ihre Konzertprogramme zu bieten. Auch das Lied ›Winterweihe‹ würden wir eventuell gern mit Orchester bringen, falls Sie [...] auch letzteres für eine Orchestration geeignet erachten.« Strauss antwortete prompt: »Herrn Fürstners Wunsch nach Instrumentierung will ich ihm gerne erfüllen u. gedenke[,] *Freundliche Vision*, *Winterweihe*,

Dichters Abendgang u. eventuell noch *Winterliebe* zu orchestrieren.« Wenig später fügte er mit *Waldseligkeit* ein fünftes Lied hinzu, was Fürstner ohne Weiteres akzeptierte.

Vom frühen Strauss-Lied *Allerseelen* gibt es keine Instrumentierung des Komponisten, dafür aber eine Orchesterfassung von Robert Heger. Als Dirigent vor allem in Wien, Berlin und München tätig, bearbeitete Heger insgesamt fünf Strauss-Lieder für Orchester, die in den 1930er Jahren von der Wiener Universal Edition veröffentlicht wurden. In der Klavierfassung gehört *Allerseelen* zu den *Acht Liedern* op. 10. Ursprünglich vom Musikverlag Joseph Aibl in München publiziert, hatte dieses Opus dem jungen Strauss seine erste öffentliche Reputation als Liedkomponist verschafft. Später wurde Aibl von der Universal Edition übernommen, und so erschienen dort dann die fünf Heger-Bearbeitungen, nämlich von *Zueignung*, *Allerseelen*, *Heimliche Aufforderung*, *Traum durch die Dämmerung* und *Ich trage meine Minne*. Strauss kannte diese Arrangements. Wie er an den Dirigenten Karl Böhm schrieb, fand er sie »nicht schlecht«, und im Bedarfsfall eigener Konzerte griff er auch auf sie zurück. An anderer Stelle bedauerte er allerdings, »daß die wenigsten Sängerinnen von meinen bei allen Verlegern verteilten Orchesterliedern wissen; jetzt singen viele leider die von Heger instrumentierten in der U.[niversal] E.[dition]«. Tatsächlich setzte Strauss den Heger'schen Orchesterversionen in einem Fall eine eigene Bearbeitung entgegen: 1940 instrumentierte er das Lied *Zueignung* und widmete die um zwei Takte verlängerte Orchesterfassung der Sängerin Viorica Ursuleac, die sich große Verdienste in der Titelrolle der *Ägyptischen Helena* erworben hatte. Das Private spiegelt hier sogar die musikalische Substanz, denn vor den letzten Worten »habe Dank« fügte Strauss die Phrase »du wunderbare Helena« ein. Diese Version blieb zu Strauss' Lebzeiten ungedruckt, und die Darbietung war allein Ursuleac vorbehalten. *Zueignung* ist freilich die Ausnahme von der Regel: Sofern von seinen Liedern schon Instrumentierungen durch Dritte vorlagen, beließ es Strauss bei diesen und verwendete sie gegebenenfalls für eigene Aufführungen. Dementsprechend ist auch *Ständchen* – seit jeher eines der beliebtesten Strauss-Lieder – ohne Orchesterfassung des Komponisten geblieben. Etabliert hat sich stattdessen die Bearbeitung von Felix Mottl, den Strauss in seinen späten Aufzeichnungen »zu den hervorragendsten Dirigenten der mit mir aussterbenden Generation nach dem großen Meisterdirigenten [Hans von] Bülow« rechnete. Mottl instrumentierte *Ständchen* schon im Jahr 1895, also noch bevor Strauss seinerseits damit begann, eigene Lieder zu orchestrieren. Veröffentlicht wurde die Einrichtung jedoch erst 17 Jahre später. Dass Strauss bei seinen Liedern die (im Regelfall kapellmeisterlichen) Instrumentierungen anderer billigte und bisweilen auch selbst benutzte, zeugt einerseits von seinem Pragmatismus der Sache gegenüber. Andererseits: Wenn er eigene Lieder orchestrierte, scheint ihm das jeweils wichtig gewesen zu sein, und zwar meist aus sehr persönlichen Gründen.

## RICHARD STRAUSS: AUSGEWÄHLTE LIEDER

### Das Rosenband, op. 36 Nr. 1

Im Frühlingsschatten fand ich sie,  
Da band ich sie mit Rosenbändern:  
Sie fühlt es nicht und schlummerte.

Ich sah sie an; mein Leben hing  
Mit diesem Blick an ihrem Leben,  
Ich fühlt es wohl und wusst es nicht.

Doch lispelt ich ihr sprachlos zu  
Und rauschte mit den Rosenbändern:  
Da wachte sie vom Schlummer auf.

Sie sah mich an; ihr Leben hing  
Mit diesem Blick an meinem Leben,  
Und um uns ward's Elysium.

*Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803)*

## **Ständchen, op. 17 Nr. 2**

Mach auf, mach auf, doch leise, mein Kind,  
Um keinen vom Schlummer zu wecken.  
Kaum murmelt der Bach, kaum zittert im Wind  
Ein Blatt an den Büschen und Hecken.  
Drum leise, mein Mädchen, dass nichts sich regt,  
Nur leise die Hand auf die Klinke gelegt.

Mit Tritten, wie Tritte der Elfen so sacht,  
Um über die Blumen zu hüpfen,  
Flieg leicht hinaus in die Mondscheinnacht,  
Zu mir in den Garten zu schlüpfen.  
Rings schlummern die Blüten am rieselnden Bach  
Und duften im Schlaf, nur die Liebe ist wach.

Sitz nieder, hier dämmert's geheimnisvoll  
Unter den Lindenbäumen,  
Die Nachtigall uns zu Häupten soll  
Von unsren Küssen träumen,  
Und die Rose, wenn sie am Morgen erwacht,  
Hoch glühn von den Wonnenschauern der Nacht!  
*Adolf Friedrich von Schack (1815–1894)*

## **Freundliche Vision, op. 48 Nr. 1**

Nicht im Schlafe hab ich das geträumt,  
Hell am Tage sah ich's schön vor mir:

Eine Wiese voller Margaritten;  
Tief ein weißes Haus in grünen Büschen;  
Götterbilder leuchten aus dem Laube.  
Und ich geh mit Einer, die mich lieb hat,  
Ruhigen Gemütes in die Kühle  
Dieses weißen Hauses, in den Frieden,  
Der voll Schönheit wartet, dass wir kommen.  
[Ergänzung von Strauss:  
Und ich geh mit Einer, die mich lieb hat,  
In den Frieden voll Schönheit!]

*Otto Julius Bierbaum (1865–1910)*

## **Wiegenlied, op. 41 Nr. 1**

Träume, träume, du mein süßes Leben,  
Von dem Himmel, der die Blumen bringt.  
Blüten schimmern da, die beben  
Von dem Lied, das deine Mutter singt.

Träume, träume, Knospe meiner Sorgen,  
Von dem Tage, da die Blume spross;  
Von dem hellen Blütenmorgen,  
Da dein Seelchen sich der Welt erschloss.

Träume, träume, Blüte meiner Liebe,  
Von der stillen, von der heil'gen Nacht,

Da die Blume seiner Liebe  
Diese Welt zum Himmel mir gemacht.  
*Richard Dehmel (1863–1920)*

### **Allerseelen, op. 10 Nr. 8**

Stell auf den Tisch die duftenden Reseden,  
Die letzten roten Aestern trag herbei,  
Und lass uns wieder von der Liebe reden,  
Wie einst im Mai.

Gib mir die Hand, dass ich sie heimlich drücke,  
Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei,  
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke  
Wie einst im Mai.

Es blüht und duftet heut auf jedem Grabe,  
Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,  
Komm an mein Herz, dass ich dich wieder habe,  
Wie einst im Mai.

*Hermann von Gilm (1812–1864)*

### **Morgen!, op. 27 Nr. 4**

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen,  
Und auf dem Wege, den ich gehen werde,  
Wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen  
Inmitten dieser sonnenatmenden Erde ...

Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,  
Werden wir still und langsam niedersteigen,  
Stumm werden wir uns in die Augen schauen,  
Und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen ...

*John Henry Mackay (1864–1933)*

## **»Athmet beispiellose Energie«**

### **Zu Johannes Brahms' Vierter Symphonie**

Egon Voss

#### **Entstehungszeit**

Sommer 1884 (1. und 2. Satz) und 1885 (3. und 4. Satz) in Mürzzuschlag, Steiermark

#### **Uraufführung**

25. Oktober 1885 in Meiningen durch die Herzogliche Hofkapelle unter der Leitung des Komponisten

#### **Lebensdaten des Komponisten**

7. Mai 1833 in Hamburg – 3. April 1897 in Wien

Johannes Brahms repräsentierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Gegenpartei zu den so genannten Neudeutschen, wie man die Komponisten um Franz Liszt und Richard Wagner nannte. Sie waren die Fortschrittlichen, Brahms dagegen galt als konservativ, wenn nicht als rückschrittlich.

Völlig falsch war diese Einschätzung nicht, wie auch seine Vierte Symphonie zeigt. Allein schon die Tatsache, dass Brahms an der Gattung der Symphonie festhielt, deren Ende Wagner bereits

um 1850 verkündet hatte, erweist ihn als Traditionalisten. Brahms komponierte absolute Musik und scherte sich nicht um Programmatik, wie sie die Neudeutschen – man denke an Liszts Symphonische Dichtungen – als das Non-plus-ultra moderner Musik ausgaben. Demgemäß hat seine Vierte Symphonie die klassischen vier Sätze: *Allegro*, *Andante*, *Scherzo*, *Allegro*, und auch in ihrer Ausdehnung – die Symphonie dauert 35 bis 40 Minuten – überschreiten diese vier Sätze die traditionell üblichen Maße nicht. Brahms lehnte den »sogen. freien künstlerischen Vortrag« der Neudeutschen ab, plädierte stattdessen für die Einheit des Tempos, in der er – wie die Wiener Klassiker – die Garantie für die Einheit des Symphoniesatzes sah. Selbst die zugrunde liegenden Formmodelle sind altbewährte Muster, wie man sie aus der Wiener Klassik kennt, auch wenn Brahms sie modifiziert. Mit der Form der Chaconne oder Passacaglia im vierten Satz wandte er sich noch weiter zurück, nämlich ins 17. und 18. Jahrhundert. Ihr Thema stammt nicht zufällig von Johann Sebastian Bach. Doch zugleich bezog er sich auf Beethoven. Als ihm entgegengehalten wurde, die Form des letzten Satzes sei »kein rechter Abschluß für die Symphonie«, erwiderte er, »das Finale der ›Eroica‹ sei zwar keine Chaconne, aber doch ein ziemlich strenger Variationensatz, der das festliegende Bassthema gehörig respektiere.«

Bezug zur älteren Musikgeschichte findet sich auch an anderen Stellen und in anderen Zusammenhängen. Im ersten Thema des zweiten Satzes verwendet Brahms die alte Kirchentonalart Phrygisch (ein e-Moll mit ›f‹ statt ›fis‹ als zweiter Stufe), und in den Variationen 15 und 16 des vierten Satzes greift er den in der Barockzeit so beliebten Sarabanden-Rhythmus auf. Nicht zuletzt aber die satztechnische Kunstfertigkeit, die gleichsam Takt für Takt den Bezug zu den Traditionen des Komponierens verrät, weist Brahms als Meister seines Fachs aus. Diese Meisterschaft war wohl gemeint, als die Universität Breslau 1879 Brahms den Ehrendokortitel verlieh und dies mit der allerdings problematischen Begründung tat, er sei »artis severioris in Germania nunc princeps« (»derzeit der Führende der ernsteren Kunst in Deutschland«) – was den Neudeutschen verständlicherweise nicht gefiel. Wahrscheinlich aber sollte »severus« als »streng« verstanden werden, als Hinweis nämlich auf den »strengen Stil«, wie man die polyphone und kontrapunktische Satzkunst traditionellerweise nannte. Damit war der Ehrendoktor geradezu eine Verpflichtung zur traditionell-handwerklichen Gediegenheit des Komponierens, und der kam Brahms nach, wie ganz besonders seine Vierte Symphonie von 1884/1885 zeigt.

Gerade durch ihre Verwurzelung in der Tradition ist diese Symphonie ein äußerst komplexes Werk. Das fiel schon Brahms' Zeitgenossen auf. Die mit Brahms befreundete Pianistin Elisabet [sic] von Herzogenberg beispielsweise schrieb im September 1885, nachdem sie den ersten Satz (*Allegro non troppo*) kennengelernt hatte: »Es ist mir, als wenn eben diese Schöpfung zu sehr auf das Auge des Mikroskopikers berechnet wäre, als wenn nicht für jeden einfachen Liebhaber die Schönheiten alle offen da lägen, und als wäre es eine kleine Welt für die Klugen und Wissenden, an der das Volk, das im Dunkeln wandelt, nur einen schwachen Anteil haben könnte. Ich habe eine Menge Stellen erst mit den Augen entdeckt und mir gestehen müssen, daß ich sie nur mit den Ohren meines Verstandes, nicht mit den sinnlichen und gemütlichen aufgefaßt hätte, wenn mir die Augen nicht zu Hilfe gekommen wären.«

Was Elisabet von Herzogenberg beschrieb, nennt man gemeinhin »Augenmusik«. Der Begriff weist auf eine Konsequenz hin, die das Komponieren auf dem Papier, das Übersetzen der Musik in die Notenschrift fast zwangsläufig mit sich bringt. Komponieren ist nicht nur eine Sache der Ohren, sondern auch der Augen, was heißt, dass der Komponist Techniken anwenden kann, deren Resultate zwar in der Partitur zu erkennen, in der Aufführung aber nur schwer oder gar nicht zu hören sind, wie etwa Themenumkehrungen. Das Phänomen ist so alt wie das Aufzeichnen von Kompositionen selbst. Brahms steht auch damit in einer langen Tradition.

Aber auch jenseits dessen, was der Partiturleser entdeckt, dem Hörer aber eher entgeht, ist die Musik von Brahms' Vierter Symphonie voller satztechnischer Finessen und Raffinessen, seien es die motivischen Beziehungen, seien es die kanonischen Verknüpfungen. Brahms mutet dem Hörer allerhand zu. Sehr drastisch kommt das in einer Äußerung zum Ausdruck, die dem berühmten Wiener Kritiker und Brahms-Apologeten Eduard Hanslick zugeschrieben wird; er soll nämlich nach dem ersten Anhören des ersten Satzes (gespielt auf zwei Klavieren) gesagt haben: »Den ganzen Satz über hatte ich die Empfindung, als ob ich von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde.«

Es handelt sich – und darin mag für die Zeitgenossen das Problem bestanden haben – nicht nur um eine von der Tradition getragene Komplexität des Komponierens, sondern ebenso sehr um deren Verbindung zur aktuellen Musik der Zeit. Brahms war bei aller Tradition, an der er festhielt, kein Klassizist. Das zeigen etwa die Harmonik und die Rhythmik, die denen der Neudeutschen nicht nachstehen, nur dass Brahms das Avancierte eher versteckt als herausstellt und stets seine eigenen Wege geht. Brahms weckt die Erwartungen seiner Zuhörer, um dann mit ihnen zu spielen. Im ersten Satz scheint es so, als beginne nach Abschluss der Exposition deren Wiederholung, doch der Schein trügt. In Wahrheit beginnt die Durchführung, was der Hörer jedoch erst später merkt. Ähnlich verwirrend erscheint die Reprise. Sie tritt derart abgewandelt auf, dass sie wie ein Teil der Durchführung wirkt. Wieder wird der Hörer überrascht, der abermals erst im weiteren Fortgang der Musik begreift, dass er sich bereits im neuen Formteil befindet. Die pompöse Apotheose des Hauptthemas am Schluss des Satzes wirkt daher wie die eigentliche Reprise.

Der zweite Satz (*Andante moderato*) ist, grob betrachtet, vierteilig: Auf einen ersten Themakomplex in der Grundtonart folgt ein zweiter in der Dominante, danach werden beide Abschnitte wiederholt, wobei der zweite in der Grundtonart auftritt. Doch so klar und eindeutig ist die Lage in Wirklichkeit nicht. Das erste Thema wird bereits vor dem zweiten wiederholt, und an seine Wiederkehr nach dem zweiten Thema schließt sich etwas an, das nichts Anderes ist als eine Durchführung, wie überhaupt die permanente motivische Arbeit die Grenzen der vorgegebenen Form gleichsam permanent unterwandert.

Im dritten Satz (*Allegro giocoso*), dem die Sonatensatzform zugrunde liegt, erklingt das Hauptthema in der Reprise nicht im Zusammenhang, sondern irritierenderweise aufgeteilt in seine Bestandteile. Es schiebt sich jeweils anderes dazwischen, vor allem ein Abschnitt in langsamerem Tempo, der wie das Trio in einem herkömmlichen Scherzo wirkt.

Das Spiel geht auch im vierten Satz (*Allegro energico e passionato*) weiter. Obwohl durch die alttümliche Form der Chaconne oder Passacaglia von der Sonatensatzform denkbar weit entfernt, gibt es doch eine Wiederkehr der Anfangsgestalt des Themas, die wie eine Reprise wirkt. Andererseits geht dieser Reprise ein Abschnitt voraus, der nach Taktart und Charakter wie der lyrische Mittelteil einer Bogenform wirkt. Das Thema des Satzes übernahm Brahms aus der Bach-Kantate *Nach dir, Herr, verlanget mich*, BWV 150, allerdings nicht, ohne es merklich zu verändern. Er dehnte es auf acht Takte aus und schob vor allem einen Takt mit einer chromatischen Erhöhung ein, wodurch es unüberhörbar in Brahms' eigene Zeit übersetzt erscheint. Und dass gerade diese »Modernisierung« Brahms besonders wichtig war, zeigt die Coda des Satzes. Der chromatische Anstieg vom  $\flat$  bis zum  $\natural$  ist gleichsam die Apotheose des in das Thema eingeschobenen Halbtonschritts.

Mit Chaconne oder Passacaglia bezeichnet man eine Variationenform, in der permanent an einem Thema, meist ausschließlich im Bass, festgehalten wird, zugleich aber alle übrigen Stimmen sich frei entfalten können. Im vierten Satz von Brahms' Vierter Symphonie folgen dem Thema nicht weniger als 30 Wiederholungen, und doch entsteht nicht der Eindruck der fortwährenden Repetition des Immergleichen. Vom Ostinato ist man weit entfernt, weil Brahms das Thema, das er einerseits mit großer Eindringlichkeit präsentiert, andererseits immer wieder zugunsten der übrigen Stimmen ins Unauffällige zurücknimmt. Er versteckt es geradezu in Tonsatz und Harmonie. Man könnte meinen, er wolle die zugrunde liegende Form der Chaconne oder Passacaglia verschleiern. Dem steht jedoch entgegen, dass er streng dem Prinzip der festumrissenen Variation folgt. Der Satz ist eine Variationenfolge, in der sich Charakter an Charakter reiht, und dies gestaltet von einer schier unerschöpflich wirkenden Phantasie. Brahms' Biograph Max Kalbeck sprach deshalb von der »Krone aller Brahms'schen Variationensätze«.

Das Gegengewicht zur Fülle der unterschiedlichen und kontrastierenden Charaktere ist Brahms' subtile Fähigkeit, die Grenzen zu überspielen und zwischen den Variationen zu vermitteln, ein Vermögen, das Richard Wagners berühmter »Kunst des Ueberganges« nicht nachsteht. Elisabeth von Herzogenberg nannte das im September 1885 den »durchgehenden Zug, der aus der Vielheit eine Einheit macht«, womit sie sich auf den ersten Satz bezog.

Nun könnte man meinen, Brahms' Vierte Symphonie sei für den Hörer nichts anderes als eine harte Nuss, vergleichbar mit Kompositionen wie der *Kunst der Fuge* oder dem *Musikalischen Opfer*

von Bach. Dem hat Brahms vorgebeugt. Auch in der Vierten Symphonie gilt, was seine gesamte Musik auszeichnet: Sie ist von einer Wärme und spontan wirkenden Lebendigkeit, dass auch derjenige seine Freude daran hat, dem die kompositorische Kunst verborgen bleibt. Hans von Bülow, der als erster nach Brahms die Symphonie dirigierte, sagte von ihr: »Athmet beispiellose Energie von a bis z.« Und Clara Schumann meinte: »trotz der vielen großen Arbeit so voll tiefer Leidenschaft«.

## VON PULT ZU PULT (14)

September / Oktober 2019

Während der Sommertournee des Symphonieorchesters traf Andrea Lauber unseren Solo-Oboisten Ramón Ortega Quero (im Orchester seit 2008) und den Stellvertretenden Solo-Kontrabassisten Wies de Boevé (im Orchester seit 2015) in Salzburg zum Gespräch. Was die beiden verbindet? Eine ganze Menge! Ihr Erster Preis beim ARD-Musikwettbewerb, eine gemeinsame Zeit im West-Eastern Divan Orchestra und Oboistinnen als Ehefrauen ...

**AL** Fangen wir mit Ihren Erfolgen beim ARD-Musikwettbewerb an. Sie haben beide einen Ersten Preis erspielt, was vor allem im Fach Oboe nach 40 Jahren eine Besonderheit war. Wie hat der Wettbewerb Ihre Laufbahn beeinflusst?

**ROQ** Ich wurde in einer Woche vom Studenten zum Profi! Ich war damals 19 Jahre alt und träumte immer davon, in einem guten Orchester Solo-Oboist zu sein. Dass das unmittelbar nach dem Wettbewerb Wirklichkeit wurde, war einfach unglaublich!

**WdB** Bei mir war es ein bisschen anders. Ich habe zweimal teilgenommen, das erste Mal 2009. Damals fing ich gerade erst an, Wettbewerbe zu spielen. Ich kam nicht weiter als bis zur zweiten Runde, hatte aber sofort den Entschluss gefasst: Ich komme wieder, und dann bleibe ich bis zum Schluss! In der Zwischenzeit nahm ich an anderen Wettbewerben teil, spielte Konzerte und habe 2015 meine Stelle beim BRSO bekommen. Trotzdem blieb immer der Wunsch, es noch einmal beim ARD-Wettbewerb zu versuchen. Auch wenn ich zugeben muss, dass ich manchmal Albträume hatte, schon in der ersten Runde rauszufliegen, und das vor den Augen der Kollegen ...  
(lacht)

**AL** Das stelle ich mir in der Tat ziemlich belastend vor ...

**WdB** Als ich den zweiten Wettbewerb dann spielte, fand ich die Kollegen eigentlich eher unterstützend. Selbst in den ersten Runden, die ja noch ohne Orchester sind, kamen immer wieder Kollegen zum Zuhören. Beim Spielen habe ich allerdings versucht, einfach nicht daran zu denken. Im Finale haben mich die motivierenden Blicke der Kollegen richtig angespornt.

**AL** Sind Wettbewerbe eine gute Vorbereitung, die stressigen Situationen, die man als Berufsmusiker sein Leben lang hat, zu trainieren?

**WdB** Für mich waren Wettbewerbe immer Zwischenziele, um an mir zu arbeiten und Repertoire aufzubauen. Für uns Kontrabassisten gibt es nicht so viele Gelegenheiten wie für Oboisten Solo-Konzerte zu spielen, deswegen ist es toll, wenn man die Musik, die mal liebt, auf einer Bühne spielen kann. Als ich 2017 beim renommierten Bottesini-Wettbewerb den Ersten Preis gewann, war das ein schöner Schlusspunkt meiner Wettbewerbskarriere.

**AL** Ramón Ortega Quero, wie war für Sie das Ankommen im BRSO nach dem Wettbewerbserfolg, noch dazu auf einer Position wie der des Solo-Oboisten?

**ROQ** Als ich im Orchester begonnen habe, war ich 20 Jahre alt und damit noch jünger als die Akademisten! (lacht)

**WdB** ... und damit bist du auch immer noch der Rekordhalter als jüngstes Orchestermitglied in der Geschichte des BRSO.

**ROQ** Ich glaube, ich hatte damals einfach keine Angst. Heute hätte ich viel größere Bedenken! Aber die Sicherheit auf dieser Position kommt alleine durchs Machen und Lernen von den Kollegen.

**WdB** Dazu muss man sagen: Er untertreibt. Diese Stelle ist nicht ohne! Ramón ist einfach ein Naturtalent! Er spielt, wie er fühlt. Wenn jemand mit 20 so eine Stelle besetzen kann, dann er!

**ROQ** Trotzdem, nicht so viel darüber nachdenken ist das Geheimnis.

**AL** *Sie haben sich im West-Eastern Divan Orchestra kennengelernt, richtig?*

**WdB** Ich weiß sogar noch genau, wann ich dich zum ersten Mal angesprochen habe! Es war bei unserem Open-Air-Konzert am 14. Juli in Versailles, das dann wegen Regen abgesagt wurde.

**ROQ** (*lacht*) Stimmt, daran kann ich mich auch noch erinnern!

**WdB** Ich habe damals nur die eine Tournee mit dem West-Eastern Divan Orchestra gemacht, nachdem Daniel Barenboim mich gefragt hatte. Aber es war ein prägendes Erlebnis, denn damals habe ich zum ersten Mal den kompletten Beethoven-Zyklus gespielt.

**ROQ** Ich kam 2003 ins West-Eastern Divan Orchestra und spielte dort zehn Jahre. Unter Barenboim zu musizieren, war natürlich fantastisch. Die Zeit damals ist für mich aber auch deswegen so wichtig, weil ich dort meine Frau Tamar kennengelernt habe, die auch Oboistin ist. Sie kam zwar erst drei Jahre später dazu, aber das war auch gut so. Wenn sie mich mit 15 kennengelernt hätte, uff ... (*lacht*)

**AL** *Wenn wir schon bei den Ehefrauen sind: Ihre Frauen sind beide Oboistinnen ...*

**WdB** Klar, das verbindet uns natürlich! Meine Frau war Akademistin hier im Orchester, aber zusammengekommen sind wir erst in der Zeit danach. Ich kenne also die Bedürfnisse der Oboisten. Bei uns zu Hause werden auch ständig Rohre gebaut. Sag mal, Ramón, machst du das eigentlich auch, dass du die bunten Fäden für die Umwicklung der Mundstücke an der Stuhllehne festknotest?

**ROQ** Ich wickele sie immer um den Türgriff. Aber ist der Tisch von deiner Frau auch so chaotisch? Meiner ist immer so schön aufgeräumt, aber der von Tamar ist Chaos pur! (*beide lachen*)

**AL** *Apropos: Wenn Sie das Orchester als Ihren Arbeitsplatz betrachten, welche Arbeitsbedingungen sind Ihnen besonders wichtig?*

**WdB** Es muss musikalisch und menschlich stimmen. Das sind übrigens auch meine Gründe, warum ich hier im BRSO glücklich bin.

**ROQ** Ich bin im BRSO groß geworden, dieses Orchester ist für mich der richtige Ort. In musikalischer Hinsicht gibt es hier eine unverwechselbare Energie, das Beste rauszuholen.

**AL** *Trotzdem haben Sie in der vergangenen Saison einen Ausflug zum Los Angeles Philharmonic gemacht. Was waren Ihre Beweggründe?*

**ROQ** Als ich das Angebot aus Los Angeles bekam, gab es für mich verschiedene Aspekte: Zum einen wollte ich etwas Neues ausprobieren, es hat mich gereizt, ein anderes Orchester kennenzulernen und mit Gustavo Dudamel zusammenzuarbeiten. Auch Kalifornien war für mich als Spanier attraktiv: das Wetter, die aufregende Stadt Los Angeles und die große Latino-Community dort. Ich hätte dieses Angebot allerdings nicht angenommen, wenn ich nicht gewusst hätte, dass ich nach einem Urlaubsjahr wieder hierher zurückkommen kann – und das habe ich dann ja auch getan.

**AL** *Wieviel Gestaltungsfreiraum haben Sie eigentlich als Solo-Oboist? Oder anders gefragt: Wie weit müssen Sie dem Dirigenten folgen?*

**ROQ** Eigentlich spiele ich so, wie ich es mir vorstelle. Aber es kommt sehr auf den Dirigenten an. Manche sagen gar nichts bei den Proben, machen aber im Konzert eine kleine Geste, die mich inspiriert – und dann folge ich. Wenn ein Dirigent ganz genau bestimmen will, wie eine Stelle klingen soll, mag ich das nicht so sehr. Musik ist lebendig und klingt auch immer anders, je nachdem wie ich mich fühle. Natürlich spiele ich nach einem zehnstündigen Flug nach Japan anders als nach einer Busfahrt nach Redefin oder wenn ich ein Konzert zu Hause in München habe ...

**WdB** Diese Flexibilität, das Lebendige, das Im-Moment-Sein machen für mich das Musizieren aus. Auch das Aufeinander-Reagieren. Ihr spielt etwas in den Holzbläsern, und wir reagieren. Dann fängt es an, Spaß zu machen. Über die Jahre spielen wir so oft dieselben Stücke, es wäre doch schrecklich, wenn es immer gleich klingen würde!

**AL** *Was ich schon immer wissen wollte: Muss man als Oboist eigentlich lernen, das ›a‹ zum Einstimmen anzugeben? Und sind Sie dabei aufgeregt?*

**ROQ** Ich muss zugeben, ich hasse das! (*beide lachen*) Ich muss wie eine Maschine das ›a‹ angeben und darf nicht zu hoch und nicht zu tief sein ... Schrecklich! Aber es ist ein Ritual, und ich nehme es als meine Verantwortung an.

**WdB** Das ist lustig, denn jeder Oboist gibt das ›a‹ anders. Stefan Schilli macht es anders als du, und als du dieses Jahr nicht da warst, hatten wir ja einige Aushilfen, da klang es auch jedes Mal unterschiedlich. Ich würde sogar behaupten, dass ich dich allein am Klang deines ›a‹ erkenne. (*lacht*)

**ROQ** Wirklich? Dann muss ich mich anstrengen, denn es ist wirklich nicht ganz einfach! Das ›a‹ muss sehr gut hörbar, klar und obertonreich sein, damit alle Instrumente – egal ob hoch oder tief – gut danach stimmen können. Ich werde weiterhin mein Bestes geben!

**AL** *Wir werden beim nächsten Konzert bestimmt alle mit ganz anderen Ohren darauf achtgeben. Vielen Dank für das Gespräch!*

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

## BIOGRAPHIEN

### Diana Damrau

Mit einem umfangreichen Repertoire, welches das deutsche, italienische und französische Lyrik- und Koloraturfach gleichermaßen umfasst und auch zeitgenössische Werke einschließt, steht die Sopranistin Diana Damrau seit vielen Jahren auf den großen Konzert- und Opernbühnen der Welt. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet sie u. a. mit der New Yorker Metropolitan Opera, der Wiener Staatsoper, dem Royal Opera House in London und der Mailänder Scala. Dort war sie etwa in den Titelpartien von *Lucia di Lammermoor*, *La traviata* und Massenets *Manon* sowie als Königin der Nacht (*Die Zauberflöte*) zu erleben. Außerdem hat sie eine enge Bindung zur Bayerischen Staatsoper. 2007 wurde sie zur Kammersängerin ernannt und war bereits in vielen der neueren Produktionen wie *Lucia di Lammermoor*, *Les contes d'Hoffmann* (alle vier Sopranpartien), *Ariadne auf Naxos* (Zerbinetta), *Die schweigsame Frau* (Aminta), *Die Zauberflöte* (Königin der Nacht) und *Rigoletto* (Gilda) zu hören. Darüber hinaus wurde ihr 2010 der Bayerische Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft verliehen. Außer in Bühnenklassikern überzeugt die Sopranistin ebenso in zeitgenössischen Opern wie *Der Riese vom Steinfeld* von Friedrich Cerha oder in den eigens für sie komponierten Rollen wie der Drunken Woman und der Gym Instructress in Lorin Maazels *1984* (Royal Opera House 2005) sowie der Titelrolle in Iain Bells Adaption von William Hogarths *A Harlot's Progress* (Theater an der Wien 2013). Wenn sie nicht gerade auf der Opernbühne brilliert, widmet sich Diana Damrau dem Liedgesang. Zu ihren engsten Partnern zählen dabei der Pianist Helmut Deutsch sowie der Harfenist Xavier de Maistre, mit dem sie die einzigartige Kombination von Gesang und Harfe etabliert hat. Als Exklusivkünstlerin von Warner

Classics hat sie zudem eine Bandbreite an CD-Veröffentlichungen aufzuweisen, die das facettenreiche künstlerische Spektrum der Sopranistin abbilden und schon mehrfach mit dem Echo Klassik ausgezeichnet wurden: Ihre Alben widmen sich u. a. Arien von Mozart und Salieri, Koloraturarien der Romantik, Orchesterliedern von Strauss und Opernarien von Meyerbeer. 2018 debütierte Diana Damrau in der Titelrolle in *Maria Stuarda* am Opernhaus Zürich. Des Weiteren war sie bei den Salzburger Festspielen, gemeinsam mit Jonas Kaufmann und Helmut Deutsch mit ihrer Interpretation des *Italienischen Liederbuchs* von Hugo Wolf und beim Münchner Open-Air-Konzert »Klassik am Odeonsplatz« mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Cristian Măcelaru zu erleben. In der Saison 2019/2020 wird Diana Damrau u. a. in Gounods *Roméo et Juliette* an der Mailänder Scala, in Verdis *I masnadieri* an der Bayerischen Staatsoper und in Donizettis *Maria Stuarda* an der Met zu hören sein.

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester 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. 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 Orchester 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. 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](http://br-so.de)

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

[twitter.com/BRSO](https://twitter.com/BRSO)

[instagram.com/brsorchestra](https://instagram.com/brsorchestra)

[Youtube](https://www.youtube.com/BRSO)

## **Mariss Jansons**

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn im Februar 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Mariss Jansons arbeitet auch regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete.

Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London und seit 2018 der Wiener und der Berliner Philharmoniker, die ihm bereits 2003 die Hans-von-Bülow-Medaille verliehen haben. Die Royal Philharmonic Society ehrte ihn 2004 als »Conductor of the Year« sowie 2017 mit der Gold Medal. 2006 erklärte ihn die Midem zum »Artist of the Year«, im selben Jahr wurde ihm der Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland verliehen,

und er erhielt einen Grammy für die Aufnahme von Schostakowitschs 13. Symphonie (*Babij Jar*) mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mariss Jansons wurde 2007 mit dem Echo Klassik als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie geehrt. Es folgten 2009 die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 des Bayerischen Maximiliansordens, 2013 des renommierten Ernst von Siemens Musikpreises sowie des großen Bundesverdienstkreuzes mit Stern durch Bundespräsident Joachim Gauck. 2015 erhielt Mariss Jansons die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam und wurde zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt. 2018 verliehen ihm die Salzburger Festspiele die Ehrennadel mit Rubinen, und erst kürzlich wurde Mariss Jansons mit dem Opus Klassik 2019 für sein Lebenswerk gewürdigt.

## 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

Adrian Kech und Egon Voss: Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien: Marlene Wagner (Damrau), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO, Jansons); Interview Ramón Ortega Quero und Wies de Boevé: Andrea Lauber.

#### AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Fürstner Musikverlag, Mainz, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz (Strauss: *Vier sinfonische Zwischenspiele aus »Intermezzo«*); © Universal Edition, Wien (Strauss: *Das Rosenband*; Strauss/Heger: *Allerseelen*); © D. Rather, Berlin/London (Strauss/Mottl: *Ständchen*); © Boosey & Hawkes, London (Strauss: *Freundliche Vision*; *Morgen!*); © Edition Peters, Leipzig (Strauss: *Wiegenlied*); © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Brahms: *Symphonie Nr. 4*).