

**IVÁN FISCHER**

**BARTÓK**

**TARZA**

**ZIMMERMANN**

**WALTON**

**ORSO**

**STRAUSS**

**Donnerstag 15.12.2022**  
**Freitag 16.12.2022**  
**20.00 – 22.00 Uhr**  
**3. Abo A**  
**Isarphilharmonie**

**2022/2023**

IVÁN FISCHER  
Leitung

TABEA ZIMMERMANN  
Artist in Residence  
Viola

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Michaela Fridrich  
Gast: Iván Fischer

VIDEO-LIVESTREAM  
Freitag, 16.12.2022  
Präsentation: Maximilian Maier  
[www.br-klassik.de/concert](http://www.br-klassik.de/concert)  
[www.brso.de](http://www.brso.de)

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 16.12.2022  
Pausenzeichen:  
Die Geigerin Anne Schoenholtz im Gespräch mit Tabea Zimmermann  
Aufzeichnung von den Salzburger Festspielen im August 2022

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

## PROGRAMM

### RICHARD STRAUSS

Walzerfolge Nr. 2, TrV 227a  
aus dem 3. Akt der Oper »Der Rosenkavalier«, op. 59

### WILLIAM WALTON

Concerto for Viola and Orchestra (Version von 1962)

- Andante comodo
- Scherzo. Vivo, e molto preciso – Trio
- Allegro moderato

Pause

### BÉLA BARTÓK

»Konzert für Orchester«, Sz 116

- Introduzione. Andante non troppo – Allegro vivace – Tempo I
- Presentando le coppie. Allegro scherzando
- Elegia. Andante non troppo
- Intermezzo interrotto. Allegretto
- Finale. Pesante – Presto

## NOSTALGIE UND WALZERSELIGKEIT

### DIE ZWEITE WALZERFOLGE AUS RICHARD STRAUSS' ROSENKAVALIER

Harald Hodeige

#### Entstehungszeit

1910/1911

#### Uraufführung

Die Uraufführung der Oper *Der Rosenkavalier* fand am 26. Januar 1911 in der Dresdner Semperoper unter der Leitung von Ernst von Schuch und in der Inszenierung von Max Reinhardt statt.

#### Lebensdaten des Komponisten

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

Als Richard Strauss mit den Arbeiten an seiner *Rosenkavalier*-Partitur begann, war er nicht nur ein international beehrter Dirigent und, quasi nebenbei, auch Generalmusikdirektor der Berliner Hofoper. Der Komponist Strauss, der sich zwanzig Jahre zuvor mit seiner gefeierten Tondichtung *Don Juan* mit triumphalem Erfolg an die Spitze der »Neudeutschen Schule« gestellt hatte, war einer der erfolgreichsten Tonsetzer der Jahrhundertwende: Das Publikum strömte scharenweise in seine Konzert- und Opernvorstellungen – nicht nur, weil Strauss als Garant für musikalische Höhenflüge galt, sondern auch, weil er immer für eine Überraschung oder einen Eklat gut war. Seine beiden jüngsten Opern, die skandalumwitterte *Salome* und die nicht minder schlagzeilenverdächtige *Elektra*, hatten großes Potenzial zur Provokation gezeigt, wobei gerade die gefeierte Dresdner *Salome*-Premiere am 9. Dezember 1905 unter der Leitung von Ernst von Schuch Strauss' Ruf als führender Komponist seiner Zeit besiegelte. Nachdem auch *Elektra* am 25. Januar 1909 in Dresden mit gleichem Erfolg über die Bühne gegangen war, erwartete die musikalische Welt mit Spannung Strauss' nächstes Bühnenwerk: Würde er nach dieser so ungeheuerlichen *Elektra*, die in gigantischer Besetzung und in avanciertester Harmonik den Niedergang der antiken und doch so modernen Heldenin bis zur Vernichtung nachzeichnet, mit der Vergangenheit vollends brechen und sich womöglich in die Atonalität vorwagen?

Strauss, der nicht nur die Farben der Orchesterpalette in Perfektion anzuwenden wusste, sondern auch die Klaviatur des Feuilletons virtuos zu spielen verstand, lancierte, er gedenke eine Mozart-Oper zu schreiben – was bei den Protagonisten der Moderne für Unruhe sorgte, deren Gegner aber beruhigte. Allerdings wurde *Der Rosenkavalier*, die zweite Kooperation mit Hugo von Hofmannsthal, kein Mozart, sondern echter Strauss, obwohl Handlung, Ort und Zeit dieses Bühnenwerks ihren Schöpfer zu gänzlich anderen Tönen bewegten als die beiden vorangegangenen Sujets: zu heiteren nämlich, nostalgischen, ironischen und walzerneligen. Schließlich geht es im *Rosenkavalier* nicht um Hass, Verblendung und Raserei inklusive abgeschlagener Köpfe, sondern um Liebe, samt aller dazugehörigen Verwicklungen. Die Handlung, bei der vier verschiedene Molière-Komödien Pate standen (vor allem die satirische Burleske *Monsieur de Pourceaugnac*), spielt Mitte des 18. Jahrhunderts im kaiserlichen Wien und behandelt einmal mehr das typische Personal der Habsburger Monarchie: »die verführerische und untreue Dame, den galanten Jüngling, den eitlen und lüsternen Baron, das schüchterne Mädchen, den rechtschaffenen und vermögenden Bürger, die reizende Kammerzofe und den dienstbaren Gastwirt«, so der italienische Schriftsteller und Literaturhistoriker Claudio Magris.

Anders, als der Titel vermuten lässt – so sahen es auch Hofmannsthal und Strauss –, ist die Hauptfigur der Oper die Fürstin Werdenberg, Frau eines ständig herumreisenden Feldmarschalls, den sie nicht liebt. Sie ist Anfang dreißig, schön und lebensklug, und ihr derzeitiger Liebhaber heißt Octavian, ein siebzehnjähriger Graf. Der großspurige Baron Ochs auf Lerchenau, Cousin der Marschallin, bringt das Geschehen auf der Bühne in Gang: Voluminös platzt er in das Boudoir der Fürstin und stört ihr Tête-à-Tête mit Octavian, der sich in aller Eile als Kammerzofe »Mariandel« verkleidet hat – und sich in diesem Aufzug der Zudringlichkeiten von Ochs kaum erwehren kann. Dessen Anliegen kann nicht warten: Um die eigenen Finanzen aufzubessern, hat Ochs für sich eine Geldheirat eingefädelt und braucht nun einen Kavalier, der seiner Braut Sophie von Faninal als Symbol der Verlobung eine silberne Rose überreicht. Die Marschallin schlägt Octavian als Vermittler für den Heiratsantrag vor, wohlwissend, dass ihre eigene Liebe zu ihm keine Zukunft hat und er sich früher oder später sowieso in die junge Sophie verlieben wird.

Nachdem genau das bei der Rosenübergabe geschehen ist, ersinnt Octavian eine Intrige, um die Pläne des aufgeblasenen Ochs (der seinen Namen natürlich nicht zufällig hat) zu durchkreuzen. Im dritten Akt stellt er, als Mariandel verkleidet, den Baron in einem Gasthaus bloß, wobei vor allem der völlig unerwartete Auftritt der Marschallin zum höchst ungeordneten Rückzug des Barons führt. Zurück bleiben die jungen Liebenden samt Marschallin, die den jungen Baron – die Peinlichkeit der Situation überspielend – buchstäblich zu Sophie schiebt: Bereits im ersten Akt hatte sie erkannt, dass sie auf Octavian würde verzichten müssen. Dass er nicht ihr letzter Liebhaber war, ist anzunehmen.

Die Premiere des *Rosenkavaliers* am 26. Januar 1911 unter der Leitung von Ernst von Schuch elektrisierte die Musikwelt und wurde zum bedeutendsten musikalischen Ereignis der Epoche: Scharenweise strömte das Publikum mit Sonderzügen in die Elbestadt, um das Werk in Max Reinhardts Inszenierung zu erleben. »Heute«, schrieb Schuch an den Komponisten, »dirigire ich die 8te Aufführung vom *Rosenkavalier*. Hunderte wurden, wie bisher bei jeder Wiederholung, zurückgewiesen, und für nächsten Dienstag, den 21ten ist bereits jedes Billett vergriffen.« Kein Wunder, dass Strauss angesichts dieses sensationellen Erfolgs Teile der *Rosenkavalier*-Musik für den Konzertsaal bearbeitete, indem er eine Walzerfolge aus dem dritten Akt zusammenstellte (TrV 227a): Die Musik beginnt mit züngelnden Läufen und flackernden Trillern und führt mitten ins Gasthaus, wo in Vorbereitung des Rendezvous von Mariandel und Ochs die Lichter entzündet werden (was Läufe und Triller lautmalerisch wiedergeben), bevor die eigentliche Walzerfolge einsetzt. Zahlreiche weitere Suiten folgten, zusammengestellt von Dirigenten wie Josef Krips, Antal Doráti, Erich Leinsdorf und vielen anderen. Strauss selbst stellte noch im Herbst 1944 aus den ersten beiden Akten eine »Erste Walzerfolge« zusammen (o. Op. AV 139), weshalb er die 1911 kompilierte Auswahl schließlich als »Nummer zwei« zählte. Die als *Einleitung und Walzer aus »Der Rosenkavalier«* betitelte Walzerfolge von 1944 geriet zu einer von der Originalpartitur streckenweise stark abweichenden, symphonischen Phantasie, in der die Walzerthemen mit dem Spätstil von Strauss eine untrennbare Verbindung eingehen.

Im Konzertleben durchsetzen sollte sich allerdings eine andere Suite des *Rosenkavaliers* (o. Op. AV 145): eine 1945 bei Boosey & Hawkes verlegte Bearbeitung, die wahrscheinlich der polnische Dirigent und damalige Musikdirektor der New Yorker Philharmoniker, Artur Rodziński, angefertigt und mit eigenen, nicht immer ganz geglückten Übergängen versehen hat – das Ganze ohne

Wissen oder Zustimmung des Komponisten. Da Strauss allerdings nach Kriegsende in erheblichen finanziellen Schwierigkeiten war, stimmte er der Veröffentlichung dieser Suite schließlich zu – obwohl er mit seiner Zweiten Walzerfolge aus dem dritten Akt bzw. mit der zeitgleich zu Rodzińskis Potpourri-Bearbeitung entstandenen Ersten Walzerfolge eigene und damit wesentlich authentischere Konzertfassungen der *Rosenkavalier*-Musik erstellt hatte.

## ICH LERNE GERNE NEUE WERKE!

### Gespräch mit der Bratschistin Tabea Zimmermann

**RU** Im November 1989 waren Sie mit Ihrem späteren Mann David Shallon erstmals beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Auf dem Programm standen damals zwei Bratschenkonzerte, das von Béla Bartók und das Hindemith-Konzert *Der Schwanendreher*. Ich sehe Sie heute noch vor mir, wie Sie mit leichter Hand die schwierigen Partien dieser beeindruckenden Werke spielten. Haben Sie Erinnerungen an dieses Konzert, das wenig später als Platte herauskam?

**TZ** Das Konzert habe ich noch in lebhafter Erinnerung, weil es für mich damals eine sehr stressige Situation mit sich brachte. Ich hatte mich kurz zuvor dazu überreden lassen, eine alte Bratsche zu kaufen, die vom Klang wunderschön, aber sehr schwer zu spielen war, weil sie viel größer war als jedes Instrument, das ich davor und danach gespielt habe. Das zeigte sich vor allem bei Hindemiths *Schwanendreher* als problematisch. Zwei so anspruchsvolle Konzerte in einer Woche aufzunehmen, erwies sich für mich als junge Künstlerin mit diesem Instrument als wahnsinnig schwierige Aufgabe. Da kam ich ans Ende meiner Kräfte.

**RU** Davon hat man nichts gemerkt.

**TZ** Ja, das ist gut, dass man das von außen nicht so bemerkt hat (*lacht*).

**RU** Wieder im November, nämlich im Jahr 2001, gaben Sie mit Frank Peter Zimmermann eine wunderbare *Sinfonia concertante* von Mozart, Dirigent war damals Bernard Haitink. Zimmermann & Zimmermann waren ebenso tief beeindruckend!

**TZ** Ja, die *Sinfonia concertante* haben wir mehrfach gespielt. Da findet sich auf YouTube eine sehr schöne Bildaufnahme des Konzerts von 1991 mit dem English Chamber Orchestra und Sir Colin Davis unter dem Titel *Mozart at Buckingham Palace*. Mit Frank Peter habe ich öfter zusammen musiziert.

**RU** Jetzt sind Sie Artist in Residence beim BRSO. Konnten Sie alle Ihre Wünsche und Ideen für diese Saison umsetzen?

**TZ** Es ist nicht so, dass ich mit einer Wunschliste komme, so etwas entsteht gemeinsam. Natürlich gibt es so vieles, was man machen könnte. Aber ich finde gerade diese Auswahl wunderschön und freue mich sehr darauf.

**RU** Sie starten Ihre Residence mit Kammermusik, die – behaupte ich mal – den wenigsten Hörern bekannt sein dürfte ...

**TZ** Das stimmt!

**RU** ... am ehesten noch die Komposition von Sofia Gubaidulina: *Garten von Freuden und Traurigkeiten* ...

**TZ** Och, wer kennt das wirklich?

**RU** ... mit den zauberhaft-zarten Naturklängen von Flöte, Viola und Harfe. Für die gleiche Besetzung schrieb auch Arnold Bax sein *Elegiac Trio Nr. 1*, dessen impressionistische Klänge das Vorbild Debussy erkennen lassen. Was macht diese Klangkombination von Flöte, Viola und Harfe so einzigartig?

**TZ** Ich hatte beim Programm zuerst an das Debussy-Trio gedacht, wählte dann aber das Trio von Gubaidulina aus, das ich lange nicht mehr gespielt habe. Das Tolle an den drei Instrumenten ist, dass wir drei Musiker uns auf den Flageolets und Naturtonreihen treffen und in einer sehr harmonischen Intonation miteinander spielen können, was zum Beispiel mit dem Klavier nicht möglich ist und was man sich im Streichquartett hart erarbeiten muss. Aber bei Flöte, Harfe und Bratsche, die drei verschiedenen Instrumentenfamilien angehören – ein Blasinstrument, ein Zupfinstrument und ein Streichinstrument – lässt sich das erstaunlich gut realisieren.

**RU** Das Debussy-Trio haben Sie nicht mit aufgenommen, aber Arnold Bax hatte Debussy als Vorbild, das hört man schon vom ersten Takt an.

**TZ** Das Stück habe ich erst vor drei Jahren kennengelernt. Ich spielte es mit dem englischen Flötisten Adam Walker und der französischen Harfenistin Agnès Clément, die ich beide auch zu meiner Kammermusik-Woche auf Schloss Elmau vom 8. bis 14. Januar 2023 eingeladen habe. Damals hatte einer von beiden den Bax vorgeschlagen, und ich war völlig verwundert, dass ich diesem wunderbaren Stück bis dahin nie begegnet bin.

**RU** Zu Beginn und am Ende wird je ein Violenquartett erklingen: von York Bowen und Garth Knox ...

**TZ** York Bowen war ein fantastischer Pianist und toller Komponist, er galt als englischer Brahms. Er war befreundet mit dem Bratschisten Lionel Tertis, der in London sein Instrument unterrichtete und eine begabte Gruppe von Bratschisten herangezogen hatte. Bowen und andere englische Komponisten haben für Tertis und seine Schüler zahlreiche Werke geschrieben. Übrigens lebten Bowen und Bax in etwa zur gleichen Zeit. Und Garth Knox war langjähriger Bratscher im Arditti Quartet. Er hat moderne Spielweisen für die Viola zusammengestellt. Zuerst waren es etliche Etüden, dann hat er mit den Variationen über das *La Folia*-Thema von Marin Marais moderne Spielweisen auf die alte Musik quasi »aufgesetzt«. Dieses Stück spielt man mit Augenzwinkern. Es macht wahnsinnig Spaß und ist schön anzuhören. Das ist mal etwas Unterhaltsames, das man mit vier Bratschen spielen kann (*lacht*).

**RU** Solch wunderbar dunklen Bratschenklang hört man auch nicht so oft. Das *Watch This Space*-Konzert huldigt also ganz dem Klang der Viola. Was kann man unternehmen, damit dieses Instrument von Komponisten noch häufiger bedacht wird?

**TZ** Es wird andauernd für Bratsche komponiert. Das Problem sind nicht die Komponisten, sondern die Veranstalter. Uraufführungen gibt es inzwischen genug, schwieriger wird aber die Zweitaufführung. Viele Stücke bekommen leider keine zweite Chance. Die Ernst von Siemens Musikstiftung hat eine eigene Reihe, die sich den Zweitaufführungen widmet, das finde ich einen wunderbaren Gedanken: Es sind die Resonanz-Stifterkonzerte.

**RU** Sie sind schon seit jeher eine Botschafterin für die Bratsche und haben sich für Neukompositionen eingesetzt. Ihr Engagement für die zeitgenössische Musik wurde mit dem Ernst von Siemens Musikpreis geehrt. Hatte diese Auszeichnung Auswirkung auf die Produktivität der Komponisten?

**TZ** Ja, ganz sicher! Ich lerne gerne neue Werke, bin neugierig auf Neues, auf neue Klänge und neue Schwierigkeiten, das mag ich. Da steckt auch eine gewisse Sturheit dahinter. Das liegt wohl daran, dass ich von Kind an Außenseiterin war. Einmal, weil wir eine streng religiöse Familie waren, da findet man wenig Freunde in der Schule, wegen der Kleidung, der Strenge und der Gewohnheiten. Dann kam die klassische Musik hinzu mit den vielen Übestunden, das war auf dem Schulhof auch nicht gerade angesehen (*lacht*). Also, ich war immer eine Außenseiterin. Und es

machte mir Spaß, die besonderen Begabungen, die man mir in die Wiege gelegt hat, zu pflegen. Ein Teil davon hatte sicherlich mit der Erziehung zu tun, denn die Eltern sagten: »Du hast eine Begabung, daraus musst du etwas machen. Das ist deine Pflicht und Aufgabe.«

**RU** Das ist sicherlich auch ein religiöser Grundsatz gewesen.

**TZ** Ja, das ist bestimmt ein Teil dieser pietistischen Erziehung gewesen, der einzige Teil, den ich heute noch gut finde. Das gebe ich auch an junge begabte Menschen weiter. Sie sollen ihre Begabungen pflegen und ihren Talenten gerecht werden. Alle anderen pietistischen Grundsätze habe ich als Ballast abgeworfen. Und mit dieser Einstellung, neugierig auf neue Werke zu sein, weckte ich bei Komponisten bestimmt Appetit. Ich konnte bisher gar nicht alle Werke umsetzen, und es gibt bestimmt Komponisten, die meinen, ich hätte sie abgewiesen. Das ist aber nicht so. Ich konnte einfach aus zeitlichen Gründen nicht alles spielen, was mir geschickt wurde. Der andere Punkt, der mir das Erlernen erleichtert, ist, dass ich ein absolutes Gehör habe. Der Aufwand ist für mich daher geringer als für Menschen ohne absolutes Gehör. Das war einfach ein Glück, das absolute Gehör zu haben. Wenn ich allerdings Alte Musik mit alten Stimmungen oder Scordatura spiele, bin ich im Nachteil.

**RU** Welche Auswirkungen hatte der renommierte Ernst von Siemens Musikpreis für Sie persönlich?

**TZ** Der Preis hat in mir unendlich viel ausgelöst. Ich bin sehr dankbar, dass ich diese Auszeichnung in einem Alter bekommen habe, in dem ich noch etwas bewirken kann. Meistens bekommt man solch eine Ehrung am Ende seiner Karriere. Ich bin aber noch nicht am Ende meiner Karriere angelangt, müde bin ich auch nicht, und Spaß habe ich immer noch am Spielen und Lernen. Der Ernst von Siemens Musikpreis brachte hohe Anerkennung und Wertschätzung mit sich. Das hat in mir so viel ausgelöst, dass ich in diesen zwei Jahren an großen Themen für mich arbeiten konnte: Bühnenangst abbauen, Angst vor öffentlichem Sprechen abbauen, mir neue Aufgaben zutrauen, selbst Projekte anpacken und nicht abwarten, bis man gefragt wird. Dadurch hat sich viel bewegt, das war also tatsächlich ein einschneidendes Erlebnis. Mir ist es wichtig, das auch zu benennen, denn es sprechen wenige darüber, was solch ein Preis mit ihnen macht.

**RU** Jetzt werden Sie unter der Leitung von Iván Fischer mit dem BRSO William Waltons Viola Concerto interpretieren. Weshalb fiel Ihre Wahl auf dieses Werk?

**TZ** Ja, dieses Konzert wollte ich unbedingt mit dem BRSO spielen. Ich habe gehört, dass es noch nie offiziell auf dem Programm des Orchesters stand, gibt's das? Das Stück ist fast 100 Jahre alt und wurde von Hindemith uraufgeführt. Lionel Tertis sollte es ja spielen, aber er hatte es abgelehnt und das später sehr bereut. Ich habe ein Faksimile der Viola-Stimme in Waltons Handschrift, in die Hindemith seine Fingersätze eingetragen hat. Das Walton-Konzert wird leider viel zu selten gespielt. Es ist ein Klassiker für die Bratscher. Werden Solo-Stellen in Orchestern besetzt, müssen die Aspiranten Bartók, Hindemith oder Walton vorspielen. Das sind die drei »Klassiker« des 20. Jahrhunderts für Viola. Witzigerweise stammt das Themenmaterial des Walton-Konzerts aus einem Hindemith-Konzert.

**RU** Das dürfte Hindemith spätestens bei der Uraufführung aufgefallen sein ...

**TZ** Walton und Hindemith mochten sich, das war wohl kein Problem. Sie schätzten sich sehr, und Hindemith dürfte es als Reverenz gesehen haben.

**RU** Sie werden auch eine Uraufführung spielen: Im *musica viva*-Konzert erklingt erstmals Nikolaus Brass' Violakonzert *In der Farbe von Erde*. Wie intensiv verläuft beim Entstehen eines neuen Konzerts die Zusammenarbeit mit dem Komponisten. Wie viel tragen Sie dazu bei?

**TZ** Das kann sehr unterschiedlich ablaufen. In diesem Fall sind Herr Brass und ich uns erst begegnet, als das Konzert schon gedruckt war. Ich werde da natürlich nicht eingreifen. Ich sehe meine Aufgabe auch eher darin, die Fantasie der Komponisten umzusetzen, und nicht darin,

mitzukomponieren. Es ist interessant, wie schnell manche Komponisten bereit sind, etwas für die Solisten zu ändern. Da rate ich den Komponisten eher ab und lass es mal lieber so stehen, wie es geschrieben wurde. Ist es sehr schwer, dann übe ich halt etwas mehr, um es hinzubekommen. Mich reizt das Lesen und Lernen mit neuen Augen: Wie wurde ein Klang aus der Fantasie eines Komponisten zu Papier gebracht, und wie schaffe ich es, das wieder in Klang umzusetzen. Das Musizieren ist also der umgekehrte Vorgang zum Komponieren. Ich lerne sehr viel aus dieser Zusammenarbeit über das Entstehen von Klängen und das Suchen nach Spielmöglichkeiten. Ich finde es auch wichtig, dass man sich als Musikerin nicht immer nur in der Vergangenheit bewegt, sondern auch im Jetzt. Und aus dem Heute heraus zurückblickt in die musikalische Vergangenheit.

**RU** Mit Spannung wird auch Ihr Konzert im April 2023 erwartet. Sie leiten ein Konzert von der Bratsche aus: *Lachrymae – Reflections on a Song of Dowland* von Britten und Werke von Karl Amadeus Hartmann (Symphonie Nr. 4) und Schostakowitsch (Kammersymphonie op. 110a).

**TZ** Die Klänge sind bei Britten zwischen Bratsche und Orchester wie ein Kaleidoskop, fragil und extrem aufgesplittert. Es sind Reflexionen über ein Thema von John Dowland. Britten schrieb zunächst diese Art Variationen, und erst am Ende leuchtet das mittelalterliche Stück von Dowland auf. Man begibt sich am Ende auf eine Art Zeitreise, in der es 400 Jahre zurückgeht bis zu Dowland, dem man dann im Original begegnet. Wunderschön, dieser Moment!

**RU** Dirigieren Sie oder leiten Sie von der Bratsche aus?

**TZ** Ich leite die Werke alle von der Bratsche aus. Ich spiele am Ersten Pult, die Bratschen sitzen rechts außen, so dass ich Spiegel-Konzertmeisterin bin. Ich brauche aber auch starke Konzertmeister und Stimmführer, damit die kammermusikalischen Impulse von den ersten Pulten in die Gruppe weitergetragen werden. Ich sehe meine Aufgabe eher als Leitungsfunktion bei den Proben. Im Konzert wird man gar nicht ganz verstehen, was ich da tue, weil ich dann nur noch meine Bratschenstimme spiele. In den ersten Proben bringe ich mich sehr intensiv ein, dann nehme ich mich immer weiter zurück, sodass am Ende der Eindruck entsteht, das Orchester spielt von alleine.

**RU** Hartmanns Symphonie Nr. 4 und die Kammersymphonie von Schostakowitsch sind ja rhythmisch recht komplizierte Stücke ...

**TZ** Das wird nicht einfach, aber gute Musiker, wie sie das BRSO hat, können das: Kammermusik in der großen Besetzung.

**RU** In unserer oft oberflächlichen Zeit soll Musik immer fröhlich, locker und leicht sein und nur noch Genuss bieten. Sie aber behaupten, dass man in der Musik auch die düsteren Momente der Auseinandersetzung braucht. Warum?

**TZ** Für Oberflächliches stehe ich überhaupt nicht zur Verfügung! Dafür gehe ich nicht auf die Bühne! Nur einzelne Teilbereiche des menschlichen Empfindens in Musik abzubilden, finde ich platt. Dafür bin ich nicht Künstlerin geworden. Meine Programme sind vielseitig, abwechslungsreich, manchmal düster, auch widerspenstig. Meine Erfahrung ist, dass die Hörer unglaublich dankbar sind, wenn sie gewissen Emotionen begegnen, die sie ansonsten wegdrücken. Die Klänge und die Tiefe der musikalischen Aussage, die ja in allen Partituren drinsteckt, finden in mir eine Resonanz. Ich bin quasi die Spiegelfläche, lasse meine Seele mitschwingen und gebe dies im Klang an die Hörer weiter. Ein Kommunizieren auf unterschiedlich tiefen Ebenen, was die Partituren eben hergeben. Das komplette Spektrum der Empfindungen abzubilden, ist für uns Menschen wichtig. Wenn wir uns oberflächlich miteinander unterhalten wollen, gehen wir auch nicht ins Konzert. Es gibt sehr viel Musik, die als klassische Musik betitelt wird, aber eigentlich nur ein Abklatsch ist. Manchmal ärgere ich mich saumäßig darüber, dass manche Veranstalter darauf eingehen nach dem Motto, wir müssen den Saal vollkriegen. Das verstehe ich nicht, denn wir haben doch eine Aufgabe als Künstler und nicht nur als Virtuosen.

*Das Gespräch führte Renate Ulm.*



# DIE EIGENE STIMME GEFUNDEN

## Zu William Waltons Viola Concerto

Rafael Rennicke

### Entstehungszeit

1928/1929; revidiert 1961

### Uraufführung

3. Oktober 1929 in London mit Paul Hindemith als Solisten und dem Henry Wood Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten

### Revidierte Fassung:

18. Januar 1962 in London mit John Couling als Solisten und dem London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Sir Malcolm Sargent

### Widmung

To Christabel [McLaren, Lady Aberconway]

### Lebensdaten des Komponisten

29. März 1902 in Oldham / England – 8. März 1983 auf Ischia / Italien

Im traditionsbewussten England ist es für Komponisten ein Leichtes, einen musikalischen Skandal anzuzetteln, umso schwieriger allerdings, Skandal-Autor zu bleiben. Auch William Walton macht seine Erfahrungen mit dieser besonderen Spezialität seines traditionell konservativen Heimatlandes. 1902 in der Grafschaft Lancashire geboren, stehen seine ersten Kompositionsversuche naheliegenderweise in der großen spätromantischen Tradition des englischen Übervaters Edward Elgar. Als 20-Jähriger fühlt er sich dann aber inspiriert von Jazz, von Gershwin und Strawinsky. Zu einem Zyklus experimentell-dadaistischer Gedichte, die er durch eine Art Megaphon rezitieren lässt, schreibt er eine ungebändigte Musik für sechs Kammermusiker, die mit Folklore, Jazz, Salon- und Tanzmusik lustvoll flirtet. Die Uraufführung dieses *Façade* genannten »Entertainments« im Jahr 1923 verursacht sogleich einen echten Skandal und bringt Walton den Ruf eines *enfant terrible* ein.

Man will es kaum glauben, zu welcher Klangsprache der Komponist nur sechs Jahre später findet. Zwar hat sich Walton nach *Façade* weiterhin intensiv mit den avantgardistischen Strömungen seiner Zeit beschäftigt und sogar Stücke eigens für Jazzband komponiert. Doch kommt sein 1929 uraufgeführtes Violakonzert einer Revolution im eigentlichen Wortsinn gleich. Ein elegischer, ja nostalgischer Grundzug bestimmt das Werk von Anfang an, wenn die Streicher in samtigem »con sordino« und dunkel glühendem »espressivo« einen Klangteppich ausrollen, über dem sich das Solo-Instrument nicht zweimal bitten lässt, zu träumen und zu schweben. Das Konzertieren zwischen Viola und Orchester entspinnt sich in der Folge in zarten Dialogen, einvernehmlichen Reden und Wechselreden, von wetteiferndem *concertare*-Geist so weit entfernt wie offensichtlich Walton von seiner grellbunten *Façade*. War diese nur, wie der Titel andeutet, eine Maskerade?

»Die Musik heute ist zu sehr in Dogmen eingefasst«, wird William Walton Jahrzehnte später über die Musik der 1960er Jahre sagen. »Es gibt zu viele ›Ismen‹, die sich alle zu wichtig nehmen.« Und er behauptet von sich, alle möglichen Arten von Modernismen bereits in seiner Jugend mitgemacht zu haben. Wie aber eine Musik klingt, die frei von »Ismen« ist, hat Walton eindrucksvoll mit seinem Violakonzert unter Beweis gestellt. Der englische Bratschist Lionel Tertis hat es bei Walton in Auftrag gegeben, die Uraufführung dann jedoch spektakulär abgelehnt (Paul Hindemith sprang als Uraufführungs-Solist ein). Die von Tertis überlieferte Begründung, das Werk sei ihm »zu modern«, liest sich auf den ersten Blick wie ein schlechter Witz, auf den zweiten wie ein besonderer Ausweis britischen Humors. Denn wenn Waltons Violakonzert in irgendeinem Sinne modern ist, dann in seinem radikal innigen Tonfall, mit dem der Komponist seine eigene Stimme gefunden zu haben scheint.

Von einem »persönlicheren Stil« als dem seiner Zeitgenossen wird Walton später mit Blick auf sein Schaffen sprechen; er sei »ein klassischer Komponist mit einem starken Gefühl für das Lyrische«. Im ersten Satz des Violakonzerts – einem *Andante comodo*, das dem schnellen *Vivo*-Satz programmatisch vorgelagert ist – singt sich dieses Gefühl zum ersten Mal vollgültig aus. Im intimen

kammermusikalischen Beginn ist alles auf Behutsamkeit, auf Harmonie bedacht. Gleichzeitig merkt man dieser Musik auch ihre neu hinzugewonnene Zerbrechlichkeit an. Die Streicherfarben im Pianissimo werden mal hauchzart ganz nah am Griffbrett erzeugt («sul tasto»), mal in nervösem Flimmern am Steg («sul ponticello»). Und sobald ein Anflug von Vitalität auch nur aufkeimt und ein Ruck durch das Werk zu gehen scheint – im Solo-Instrument erstmals nach etwa zwei Minuten –, zieht sich die Musik sogleich wieder ins Espressivo zurück, als müsse sie den vorausgegangenen Kraftzuschuss sogleich wieder in Frage stellen.

Was Solokonzerten nicht selten eigen ist – virtuoser Aktionismus –, ist dieser Musik zuwider. Wenn das Solo-Instrument in rasanten Läufen Virtuosität gleichsam abspult, wirkt das in Waltons Musik sofort wie mechanisch, wie erzwungen: Virtuosität wider Willen. Dann entspinnen sich über den Aktionen der Solo-Viola wie als heilende Kompensationen zarte Linien in den Bläsern, die an die Elegie des Beginns erinnern und plötzlich wie Idyllen klingen. Und regt sich Spieltrieb im Orchester, so wird er von diesem selbst schnell wieder eingefangen und überführt in breit auskomponierte »Rubato«-Felder, in denen sich die Zeit dehnt und weitet.

Dies ist das Spannungsfeld, das nicht nur den ersten Satz prägt, sondern Waltons Violakonzert im Ganzen. Der zweite Satz *Vivo, e molto preciso* kann in diesem Zusammenhang wie ein ins Große geweiteter Ausbruch ins Spielerische, ja Spieltriebhaftes gehört werden, der im darauffolgenden dritten Satz wieder eingefangen und ins Elegische zurückgeführt ist. Wenn sich in jenem *Vivo*-Satz die Solo-Viola in zündender Motorik regelrecht entfesselt, die Blechbläser immer wieder fulminanten Bigband-Sound anstimmen und Spritzig-Volksmusikantisches in den Streichern aufblitzt, dann kann das noch einmal wie ein aktuelles klingendes Sittenbild der zu Ende gehenden *Roaring Twenties* gehört werden – oder aber bereits wie eine nostalgische Reminiszenz des Komponisten, der sich seines eigenen musikalischen Lebenswegs erinnert.

Kein Wunder, dass der abschließende dritte Satz dieses Konzerts am zerklüftetesten wirkt – musste Walton hier doch nichts weniger vollbringen als die Rückführung der avantgardistischen und für ihn bereits vergangenen Klangsprache in den mit diesem Werk neu gewonnenen individualisierten Tonfall: den Tonfall der gefundenen eigenen Stimme. Und so bahnt sich dieser Satz über mehrere Stationen den Weg zur Selbstfindung zurück: Mit einem Solo-Fagott wird der Solo-Viola gleich von Beginn an ein Gefährte an die Seite gestellt, um die Reise ins Innere in frohgemutem *Allegro moderato* anzutreten. Den Weg säumen mehr und mehr elegische Passagen: zunächst zu serenadenhafter Pizzicato-Begleitung in den Streichern, dann gedehnt zu Zeitstillständen, in denen sich eine erst später eintretende, einschneidende Generalpause bereits anzukündigen scheint. Wenn sie eintritt, ist dies die Stille eines gewaltigen Atemholens des gesamten Orchesters. Im dreifachen Forte bricht es ein – ein Tutti, das sich aufzubaumen scheint gegen die in diesem Werk vollzogene Revolution und in dem die Solo-Viola bezeichnenderweise keinen Platz hat.

Doch hebt sie dann – lang erwartet – umso schöner, umso inniger zu singen an: mit einem großen Espressivo, das an den Beginn des Konzerts anknüpft und in den das Orchester »con dolore« – mit Schmerz – einstimmt. Es ist ein Schmerz, wie ihn die großen Romantiker bittersüßer nicht hätten komponieren können. In ihm liegt die gesamte Spannung, die Quintessenz dieses Violakonzerts, eines Werks, das ein Abschied und ein Neubeginn zugleich ist. Mit wehmütigen a-Moll-Tupfern der tiefen Streicher verklingt der dritte Satz, darüber die Solo-Viola in lichtem A-Dur, in dem ein nächster Morgen schon dämmt.

William Waltons einstiger Ruf als Musikrebell wird sich in den Folgejahren immer mehr verflüchtigen. Mit dem Krönungsmarsch für King George VI. steigt er 1937 zum gefeierten repräsentativen Komponisten Großbritanniens auf. Auch der Zweite Weltkrieg wird für Walton nichts daran ändern: Er wird als Komponist für patriotische Filme eingesetzt, schreibt für Star-Geiger Jascha Heifetz ein Violinkonzert und bleibt ein Mann von Welt, der sich seiner eigenen Stärken und seiner eigenen Stimme bewusst ist. Erst mit dem Erfolg von Benjamin Britten's Oper *Peter Grimes* im Jahr 1945 verändert sich die Lage für Walton. Britten's Oper wird als Gründungsdokument einer neuen, modernen britischen Musik gefeiert, während die englische Presse damit beginnt, die Musik Waltons als allzu arriviert, ja antiquiert abzutun. Walton kehrt seiner Heimat den Rücken, übersiedelt nach Italien, auf die Insel Ischia. Dort erhält das

Violakonzert einen Bruder im Geiste: das für Gregor Piatigorsky 1956 komponierte Violoncellokonzert – eine Musik, die in gewisser Weise selbst zu einer Art Insel geworden ist, zu einer eigenständigen Welt, einem Paradies fern aller zeitgenössischen Moden und Dogmen.

## »VIELLEICHT BIN ICH AN DER GRENZE ANGELANGT«

### Zu Béla Bartóks *Konzert für Orchester*

Renate Ulm

#### **Entstehungszeit**

15. August – 8. Oktober 1943 in Saranac Lake, NY

#### **Widmung**

Der musikalischen Stiftung Koussevitzky zum Gedenken an Natalie Koussevitzky

#### **Uraufführung**

1. Dezember 1944 mit dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Serge Koussevitzky

#### **Lebensdaten des Komponisten**

25. März 1881 in Nagyszentmiklós (damals Ungarn, heute Sînnicolau Mare, Rumänien) – 26. September 1945 in New York

»Wir sind hier aus [...] den unheilvollen Ländern glücklich angekommen, haben von Frau Stefi Geyer [einer früheren Freundin Bartóks und Widmungsträgerin seines Ersten Violinkonzerts] alles Nötige erhalten und fahren morgen früh [...] weiter«, berichtete Béla Bartók in einem Brief vom 14. Oktober 1940 dem Dirigenten Paul Sacher. »Vielleicht gehen wir ins Ungewisse, aber wir können nicht anders. Auf wie lange? Weiß Gott.«

Béla Bartók und seine zweite Frau Edith (Ditta) Pásztory verließen 1940 nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges Ungarn und emigrierten in die USA. Bereits zu Beginn des Jahres war Bartók als Konzertpianist durch die Staaten gereist und hatte sich über das Land und das Leben informiert, um sich dann – schweren Herzens – zur Übersiedelung nach Amerika zu entschließen. Am 29. Oktober 1940 kam das Ehepaar Bartók in New York an. Anders als die meisten Emigranten konnten sie bald wieder Konzerte geben, Bartók wurde öffentlich mehrfach ausgezeichnet und erhielt sogar einen Lehrauftrag an der Columbia University, die ihm bei der Wahl des Lehrstoffs völlig freie Hand ließ. Trotz dieser eigentlich geglückten und schnellen Integration kämpfte Bartók mit alltäglichen Widrigkeiten: Erst waren seine Koffer in Lissabon zurückgehalten worden, dann war seine Wohnung unerträglich laut, so dass er wieder umziehen musste: »[...] rechts und links Klavierspiel, Radio, auf der Straße bei Tag und Nacht großer Lärm. Alle 5 Minuten machte die Untergrundbahn die Wohnung erdröhnen und erbeben.« Auch mit der neuen Wohnung hellten sich seine Lebensumstände nicht auf, so spiegeln seine Briefe tiefen Pessimismus. »Wir haben ziemlich gut gespielt und sehr schlechte Kritiken bekommen«, berichtete Bartók beispielsweise über einen Konzertabend mit seiner Frau. Oder: »Unsere Lage verschlechtert sich von Tag zu Tag, [...] ich habe all mein Vertrauen zu Menschen, Ländern, zu allem verloren.« Aber das Schlimmste und Beängstigendste war für ihn, dass sich die politische Lage in Europa mit dem Zweiten Weltkrieg dramatisch zugespitzt hatte. Bartók war darüber besorgt, dass sein Sohn in Ungarn geblieben war und unter den Kriegsfolgen zu leiden hatte. Im Dezember 1941 klagte er daher Zoltán Kodály: »Ich habe keine Lust und auch keine Zeit, etwas zu schreiben.« Ein halbes Jahr später schien sich die psychische Situation kaum verbessert zu haben: »Ich weiß [...] wirklich nicht, ob und wann ich überhaupt zu komponieren fähig sein werde. [...] Vielleicht handelt es sich nur um eine vorübergehende Niedergeschlagenheit! [...] Vielleicht bin ich an der Grenze angelangt.«

Neben all diesen Sorgen traten 1942 auch noch erste Anzeichen einer schweren Krankheit auf: »[...] seit Wochen fühle ich mich nicht wohl (Fieber usw.) und es fällt mir schwer, die anfallenden Dinge zu erledigen.« Weil das Fieber nicht unter Kontrolle zu bekommen war und die Blutuntersuchungen keinerlei Hinweise auf eine schwere Erkrankung gaben, wurde Bartók in ein Krankenhaus eingeliefert. Doch auch hier fand man nichts Besorgniserregendes heraus. Während die Ärzte an Bartók herumdokterten und verschiedene Theorien über die Ursache seines schlechten Zustands entwickelten, quälte sich Bartók mit anhaltenden Fieberschüben, magerte auf

40 Kilo Lebensgewicht ab und wurde erneut ins Hospital eingewiesen. »[...] ich [bin] seit April 1942 krank«, berichtete Bartók seiner Schülerin Wilhelmine Creel am 28. Juni 1943. »Da meine Krankheit nicht festgestellt werden konnte, konnte auch nicht an eine Heilung gedacht werden. Im Januar, besonders aber im Monat Februar trat eine sichtliche Verschlimmerung ein, die zu einem vollkommenen Zusammenbruch führte.« Bartók verfiel in Depressionen. Erst als ihn der Dirigent Serge Koussevitzky, Musikdirektor des Boston Symphony Orchestra, am Krankenbett aufsuchte und bei ihm ein Orchesterwerk in Auftrag gab, das er im Voraus mit einem Scheck von \$ 1000,- honorierte, verspürte Bartók wieder ein Interesse an der Musik und am Komponieren. Diese Begegnung riss ihn nicht nur aus seiner Melancholie, sondern regte ihn sogleich zu einer neuen Komposition an – trotz seiner lebensbedrohenden Krankheit. Nach wie vor gab es keine Diagnose, dafür schickten die Ärzte Bartók für drei Monate zur Kur nach Saranac Lake, wo er meist im Bett lag und am *Konzert für Orchester* arbeitete.

»Eines ist sicher: die Einstellung Bélas ›ich schreibe unter keinen Umständen, nie mehr ein neues Werk ...‹ ist verschwunden. Das war vor mehr als drei Jahren«, schrieb seine Frau Edith Pásztory am 23. Mai 1943 an den Freund und Geiger Joseph Szigeti. Und nun entstand eines der wichtigsten Orchesterwerke des 20. Jahrhunderts: das fünfsätziges *Konzert für Orchester*. In der Partitur merkte Bartók an: »Dieses symphonische Orchesterwerk behandelt die einzelnen Instrumente oder Instrumentengruppen in überwiegend ›konzertanter‹ oder solistischer Manier. Daraus erklärt sich sein Titel [...]. Die Grundstimmung des Werks stellt – vom heiteren zweiten Satz abgesehen – einen allmählichen Übergang von der Strenge des ersten Satzes und der schwermütigen Totenklage des dritten Satzes zur Lebensbejahung des Finales dar.« Das *Konzert für Orchester* erscheint daher wie das Psychogramm Bartóks, der während des Komponierens seine düstere Lebensphase zu überwinden suchte.

Die dunklen Unisono-Gänge der langsamen Einleitung (*Andante non troppo*) erhalten durch die aufsteigenden Flötenstimmen erste hoffnungsvolle Impulse, die auf das gesamte Orchester ausstrahlen und zu einem freudigen *Accelerando* anregen, als würden alle aus einer tiefen Lethargie herausgerissen. Nach einer kurzen Generalpause beginnt ein temperamentvolles *Allegro vivace*, das zwar manchmal wieder in Melancholie zurücksinkt, diese aber sofort wieder in noch lebhafteren Ausbrüchen hinter sich lässt.

Der zweite Satz (*Presentando le coppie. Allegro scherzando*) stellt Instrumentenpaare vor, die in festgelegten Intervallabständen zu spielen haben. Den Anfang machen zwei Fagotte in Sexten, es folgen die Oboen, Klarinetten und Flöten bis hin zu den beiden im Sekundabstand spielenden Trompeten. Dieses *Scherzo* voller Heiterkeit und Ironie war ursprünglich wohl für eine nicht vollendete Ballettkomposition vorgesehen, in der unterschiedlich charakterisierte und karikierte Paare auftreten und sich schließlich in einem reizvollen Gesamtableau zusammenfinden.

Der getragene Mittelsatz (*Elegia. Andante non troppo*) kehrt nochmals mit archaischen Unisono-Gängen die düstere Seite Bartóks hervor, ein Nachtstück, ein »herzerreißender Klagegesang«, der in seiner Instrumentierung an die Tränensee-Szene und den dramatischen Ausgang von Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* erinnert. Es ist ein zutiefst tragischer Satz, dem erst am Ende die Piccoloflöte, gleich einem Hoffnungsschimmer, eine versöhnliche Note gibt und dadurch ein wenig Trost zu spenden scheint.

Das *Intermezzo interrotto* mit komplizierten Taktwechseln (2/4 und 5/8) und Anklängen an ungarisches Liedgut ist eine Rückbesinnung auf Bartóks Heimatland und zugleich politische Musik: Denn diese Idylle wird durch ein Zitat aus Franz Lehárs Operette *Die lustige Witwe* zu einer grausig-brutalen Groteske verzerrt. Hitlers Lieblingsmusik mit dem Ohrwurm »Heut geh' ich ins Maxim« in den Kontext der ungarischen Volksmusik gestellt, war ein musikalischer Verweis Bartóks auf die faschistischen Übergriffe auf sein Heimatland.

Das temperamentvoll-positive *Finale* gestaltet er als Utopie einer weltumspannenden Musik zwischen Bauerntänzen und Jazz mit Zitaten aus seiner alten und neuen Heimat. In dieser musikalischen Weltordnung hat der Volkston auffallend das Sagen – also das Volk und nicht die Herrschenden.

»Seit vier Jahren befinde ich mich in den Vereinigten Staaten als freiwilliger Flüchtling [...]«, schrieb Bartók am 24. Oktober 1944 an den belgischen Musikwissenschaftler Paul Collaer. »Was meine Tätigkeit als Komponist während dieser schweren Periode anbetrifft, so habe ich wenig zu erzählen. Während der ersten Jahre habe ich mich Hals über Kopf in das Studium der

serbokroatischen Bauernmusik an der Columbia-Universität gestürzt. Das Ergebnis dieser Studien ist ein Essay über diese Musik [...]. Ein anderes, weniger erfreuliches Resultat [...] dieser unaufhörlichen [...] Arbeiten war, dass ich an Erschöpfung erkrankte. Doch ist diese Prüfung recht und schlecht an mir vorübergegangen und ich habe endlich meine Tätigkeit als Komponist wiederaufnehmen können. So konnte ich vor ungefähr einem Jahr ein ›Concerto‹ für großes Orchester in fünf Sätzen für die ›Koussevitzky Foundation‹ schreiben.«

Ein halbes Jahr zuvor, Ende April 1944, war Bartóks Krankheit von seinen Ärzten eindeutig als Leukämie erkannt worden, die ihm dies jedoch nicht in dieser drastischen Diagnose mitgeteilt hatten. Doch Béla Bartók wird die tödlich fortschreitende Krankheit an sich selbst erkannt haben. Am 26. September 1945 starb er in New York an den Folgen des Blutkrebses.

## BIOGRAPHIEN

### TABEA ZIMMERMANN

Nach ihren letzten Residencies beim Concertgebouworkest Amsterdam und bei den Berliner Philharmonikern begrüßt nun das BRSO die renommierte Bratschistin Tabea Zimmermann in dieser Saison als Artist in Residence. Ihr Repertoire ist geprägt von einem starken Fokus auf die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, umfasst also neben der Klassik besonders Werke von Komponisten wie z. B. Richard Strauss, Karl Amadeus Hartmann, Béla Bartók, Benjamin Britten und William Walton. Tabea Zimmermann beteiligt sich tatkräftig an der Mitgestaltung der zeitgenössischen Musikszene und trägt aktiv dazu bei, das Solorepertoire ihres Instruments zu erweitern: So inspirierte ihr Bratschenspiel eine Vielzahl zeitgenössischer Kompositionen, die sie selbst zur Uraufführung brachte, darunter György Ligetis Sonate für Viola solo 1994 im Rahmen eines Konzerts des WDR Sinfonieorchesters Köln unter Heinz Holliger, Wolfgang Rihms Bratschenkonzert Nr. 2 *Über die Linie IV* 2002 in Budapest, Georges Lentz' *Monh* 2005 in Luxemburg, Enno Poppes *Filz* 2015 im Wiener Konzerthaus mit dem Ensemble Resonanz, bei dem Tabea Zimmermann zwei Jahre als Artist in Residence wirkte, und Rihms *Stabat Mater* für Bariton und Viola 2020 beim Musikfest Berlin und der *musica viva*. Für ihr herausragendes Engagement erhielt sie 2020 den internationalen Ernst von Siemens Musikpreis – den »Nobelpreis« der Musik. Zu ihren weiteren Auszeichnungen zählen u. a. der Frankfurter Musikpreis, der Preis der Accademia Musicale Chigiana Siena, der Rheingau Musikpreis, der Hessische Kulturpreis, der Paul-Hindemith-Preis sowie zwei Echo Klassik und das Bundesverdienstkreuz. Die Künstlerin ist weltweit gefragt, gastiert regelmäßig u. a. beim Orchestre de Paris, beim London Symphony Orchestra, beim Israel Philharmonic Orchestra und bei der Tschechischen Philharmonie. Sie wirkte als Artist in Residence auch in Weimar, Luxemburg, Hamburg, bei den Bamberger Symphonikern, beim Helsinki Philharmonic, bei der Frankfurter Museums-Gesellschaft und beim Festival de Granada und wurde kürzlich zum neuen »Artistic Partner« des Saint Paul Chamber Orchestra. Die Facetten von Tabea Zimmermanns Bratschenrepertoire sind auf ihren rund 50 CDs zu entdecken: von Bach über Brahms, Debussy und Reger bis hin zu Hindemith und Dutilleux. Den ersten Bratschenunterricht erhielt Tabea Zimmermann im Alter von drei Jahren. An der Musikhochschule Freiburg studierte sie bei Ulrich Koch und danach bei Sándor Végh am Mozarteum in Salzburg. Schon während ihrer Ausbildungszeit hat sie bei internationalen Wettbewerben Erste Preise gewonnen, darunter beim Prix International Concours de Genève 1982, bei »Maurice Vieux« in Paris 1983, und beim internationalen Wettbewerb in Budapest 1984. Seit 2002 lehrt Tabea Zimmermann als Professorin an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler«.

## **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit mehrfach am Pult zu erleben ist: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege.

Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournées 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 unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

## **IVÁN FISCHER**

Dirigent, Komponist, Opernregisseur, Denker, Vermittler – mit seinem visionären Geist und seiner Universalität genießt Iván Fischer seit vielen Jahren höchstes internationales Ansehen. Der gebürtige Ungar studierte zunächst Klavier, Violine, Cello und Komposition in Budapest, bevor er die Dirigierklasse von Hans Swarowsky in Wien besuchte und für zwei Jahre als Assistent von Nikolaus Harnoncourt am Salzburger Mozarteum arbeitete. 1976 gewann er den Ersten Preis des Dirigentenwettbewerbs der Rupert Foundation 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. Internationale Tournées und zahlreiche gefeierte Schallplattenaufnahmen begleiten die Erfolgsgeschichte des Orchesters. Außerdem war Iván Fischer u. a. Chefdirigent des National Symphony Orchestra in Washington, der Opéra National de Lyon sowie von 2012 bis 2018 des Konzerthausorchesters Berlin, wo er mit innovativen Konzertformaten und außergewöhnlichen Projekten das Publikum begeisterte und als Ehrendirigent weiterhin regelmäßig am Pult steht. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn auch mit dem Concertgebouworkest in Amsterdam, den Berliner Philharmonikern, dem New York Philharmonic Orchestra und dem BRSO, mit dem er Ende November 2022 auf Tournee in València, Madrid, Barcelona und Zaragoza war. Nach Gastauftritten an den großen internationalen Opernhäusern in Wien, London und Paris gründete er die Iván Fischer Opera Company, um auch im Bereich des Musiktheaters einen neuen Weg zu verfolgen. Seine Produktionen und eigenen Inszenierungen, bei denen er auf eine organische Einheit von Musik und Schauspiel setzt, erleben Aufführungen u. a. in New York, Edinburgh, Abu Dhabi, Berlin, Genf und Budapest. Iván Fischer rief mehrere Festivals ins Leben: das Vicenza Opera Festival, das Bridging Europe Festival in Budapest und das Budapester Mahler-Fest. Seit 2004 widmet sich Iván Fischer auch dem Komponieren. Er schreibt vor allem Vokalmusik und feierte mit Werken wie der Oper *Die Rote Färse* oder *Eine deutsch-jiddische Kantate* große Erfolge. Zahlreiche Preise runden sein Wirken ab: Der Präsident der Republik Ungarn verlieh ihm die Goldene Medaille, die französische Regierung ernannte ihn zum Chevalier des Arts et des Lettres. Des Weiteren wurde er mit dem ungarischen Kossuth-Preis, dem Royal Philharmonic Society Music Award, dem Dutch Ovatie Prize und dem Crystal Award des Weltwirtschaftsforums für seine Verdienste um die Förderung internationaler kultureller Beziehungen geehrt. Iván Fischer ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London, Gründer der Ungarischen Mahler-Gesellschaft, Schirmherr der British Kodály Academy und Ehrenbürger von Budapest.

# **IMPRESSUM**

## **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

SIR SIMON RATTLE  
Designierter 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

### **TEXTNACHWEIS**

Harald Hodeige und Rafael Renniecke: Originalbeiträge; Renate Ulm: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 28./29. November 2019; Gespräch mit Tabea Zimmermann; Biographien: Dominik Sigl (Zimmermann); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO; Fischer).

### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© C. F. Peters, Leipzig (Strauss)  
© Boosey & Hawkes, London (Walton; Bartók)