

SØNDERGÅRD

SIBELIUS

LIGETI

HÄDELICH

BRSD

DVOŘÁK 7

Donnerstag 15.6.2023
Freitag 16.6.2023
20.00 – 22.00 Uhr
3. Abo D
Herkulesaal

2022/2023

THOMAS SØNDERGÅRD
Leitung

AUGUSTIN HADELICH
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Michaela Fridrich
Gast: Augustin Hadelich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 16.6.2023
Pausenzeichen:
Fridemann Leopold im Gespräch mit Augustin Hadelich

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de und brso.de
Freitag, 16.6.2023
Präsentation: Maximilian Maier

ON DEMAND
Das Konzert steht anschließend auf br-klassik.de und brso.de
als Video und Audio zur Verfügung.

PROGRAMM

JEAN SIBELIUS

»Der Schwan von Tuonela«

Nr. 2 aus »Lemminkäinen«, Vier Legenden aus dem finnischen Volksepos »Kalevala«, op. 22

- Andante molto sostenuto

GYÖRGY LIGETI

Konzert für Violine und Orchester

(Kadenz von Thomas Adès)

- Präludium. Vivacissimo luminoso
- Aria, Hoquetus, Choral. Andante con moto
- Intermezzo. Presto fluido
- Passacaglia. Lento intenso
- Appassionato. Agitato molto

Pause

ANTONÍN DVOŘÁK

Symphonie Nr. 7 d-Moll, op. 70

- Allegro maestoso
- Poco adagio
- Scherzo. Vivace – Trio. Poco meno mosso
- Finale. Allegro

CHARON DES FINNISCHEN TOTENREICHS

Zu Jean Sibelius' Symphonischer Legende

Der Schwan von Tuonela

Harald Hodeige

Entstehungszeit

1893

Uraufführung

13. April 1896 in Helsinki (als Teil der *Lemminkäinen-Suite*)

Lebensdaten des Komponisten

8. Dezember 1865 in Hämeenlinna – 20. September 1957 in Järvenpää

Die Runen des finnischen Nationalepos *Kalevala* schildern Tuonela, das Totenreich der finnischen Mythologie, als einen unheimlichen, ja geradezu infernalischen Ort: Zwar gibt es hier Felder, Wiesen, Wälder und Gewässer, doch stehen alle in der Unterwelt lebenden Pflanzen und Tiere den Verstorbenen feindselig gegenüber. Um die Toten an der Rückkehr in das Reich der Lebenden zu hindern, wird das Land von den reißenden Gewässern des Tuonela-Stroms umschlossen, dessen schwarzes Wasser unzählige gefährliche Strömungen und Wirbel aufweist; besonders bedrohlich ist ein gewaltiger Wasserfall, dessen Tosen überall im Schattenreich zu hören ist. Auf diesem »heiligen Flusse« schwimmt ein singender Schwan, der als Charon des finnischen Hades die Verstorbenen nach Tuonela übersetzt und zugleich das Amt des Wächters ausübt.

Im Herbst 1890 reiste Jean Sibelius zu Studienzwecken nach Wien, wo er in zahlreichen Konzerten Anton Bruckner erlebte – ein Umstand, der sich in Sibelius' 1892 komponiertem Orchesterstück *En Saga* unmittelbar niederschlug, so weist dieses deutliche Bezüge zu Bruckners Dritter Symphonie auf. Wieder in seine Heimat zurückgekehrt, fasste er während eines

Sommeraufenthaltes 1893 in Mittelfinnland den Entschluss, eine Oper mit dem Titel *Die Erschaffung des Bootes* zu komponieren. Die Schlüsselszene des Werkes nach einem Motiv aus dem *Kalevala*, auf das Sibelius von dem Dichter Juhana Heikki Erkkö aufmerksam gemacht worden war, sollte in Tuonela spielen. Jedoch fehlte es dem Komponisten an der nötigen Theatererfahrung, so dass er nach Fertigstellung des Vorspiels das Projekt aufgab.

Wie für viele finnische Künstler seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der *Kalevala*-Stoff auch für Sibelius zu einer der wichtigsten Inspirationsquelle seines Schaffens. Insbesondere der Held Lemminkäinen fesselte Sibelius derart, dass er in den darauffolgenden Jahren drei Symphonische Legenden über die mythische Figur schrieb. Gleichzeitig revidierte er das zuvor komponierte Opernvorspiel (*Der Schwan von Tuonela*), so dass ein vierteiliger Zyklus Symphonischer Dichtungen entstand: die 1896 vollendete und in Helsinki uraufgeführte *Lemminkäinen-Suite*.

Die Instrumentation der Symphonischen Legende *Der Schwan von Tuonela* spiegelt ihr Sujet: Der düsteren und fahlen Atmosphäre des Totenreichs entsprechend gibt es kaum helle Klanganteile (Klarinette, Flöte und Trompete fehlen), der musikalische Verlauf wird überwiegend von dunklen Klangfarben bestimmt (gedämpfte Streicher, Englischhorn, Bassklarinette, große Trommel). Nach einer kurzen Einleitung durch einen in 17 Stimmen aufgeteilten a-Moll-Akkord setzt nach vier Takten das Englischhorn mit einem elegischen Hauptthema ein, das während des gesamten Werkes den Schwan bzw. dessen Gesang symbolisiert; im Gegensatz hierzu entwickelt sich wenig später in Solo-Cello und Solo-Bratsche ein aufsteigendes Gegenmotiv, das die Sehnsucht der Verstorbenen nach Leben und Licht vermittelt. Beide Motive werden – jeweils um einen Ganz- bzw. Halbton erhöht – spannungsvoll einander gegenübergestellt, bevor sich gegen Mitte des nur 111 Takte umfassenden Stücks die Musik zu einem dynamisch-melodischen Höhepunkt verdichtet. Nach einem expressiven Klage lied der Streicher (ohne Kontrabässe) folgt die notengetreue Wiederholung des Schwanengesangs, nun von einem Tremolo der geteilten Streicher »col legno« als Ausdruck höchsten Schreckens begleitet. Nach der Wiederholung der sphärischen Violinklänge aus der Einleitung versucht das aufwärtsgerichtete Gegenthema im Solo-Cello ein letztes Mal die tiefen Klangregionen zu verlassen. Resignierend sinkt es jedoch wieder hinab, um sich anschließend in einem unendlich wirkenden Klangfluss aufzulösen.

SPIEL MIT MIKROINTERVALLEN

Zu György Ligetis Konzert für Violine und Orchester

Judith Kemp

Entstehungszeit

1984–1992

Widmung

Saschko Gawriloff

Uraufführung

3. November 1990 in Köln durch Saschko Gawriloff und das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester unter Gary Bertini (Urfassung);

8. Oktober 1992 in Köln durch Saschko Gawriloff und das Ensemble Modern unter Peter Eötvös (Neufassung)

Lebensdaten des Komponisten

28. Mai 1923 in Diciosânmartin (Siebenbürgen / Königreich Rumänien) – 12. Juni 2006 in Wien

Am Anfang, so scheint es, ist da nur ein kleines, flackerndes Licht in der Ferne, das jedoch beständig und gleichmäßig pulsiert. Bald gesellen sich ein zweites, ein drittes und weitere hinzu, werden greller, schaukeln immer heftiger hin und her. *Praeludium. Vivacissimo luminoso* hat György Ligeti den ersten Satz seines Konzerts für Violine und Orchester überschrieben, und er lässt diese Vorstellung eines lebhaften Lichterspiels gleich zu Beginn der Komposition deutlich hörbar werden. Erzeugt wird dieses Klangbild durch flirrende 16tel-Arpeggien, vor allem aber durch die Flageolett-Töne der Streicher, auf denen, wie Ligeti in der Partitur vermerkt, »der gläsernschimmernde Charakter des Satzes basiert«. Ausdrücklich verlangt er an gleicher Stelle, das »Nicht-immer-sicher-Ansprechen« der Naturflageoletts, die durch ein nur leichtes Auflegen des

Fingers auf die Saite erzeugt werden, zu tolerieren, denn diese Unsicherheit erzeuge den von ihm gewünschten »Eindruck von Zerbrechlichkeit und Gefahr«. Gleichzeitig bestimmen Anklänge an ganz unterschiedliche Musiktraditionen das Klangbild des Satzes: Während das fiebrige *Perpetuum mobile* der Solo-Violine an rumänische Volksmusik erinnert, erweckt der Einsatz des Marimbaphons fernöstliche Assoziationen, muten die starken rhythmischen Akzente afrikanisch an.

Immer wieder hat Ligeti sich intensiv mit Klangwelten abseits der sogenannten Ersten Musik beschäftigt, angefangen mit dem Studium der Volksmusik im heimatlichen Siebenbürgen nach dem Zweiten Weltkrieg. In den 1970er und 80er Jahren weckte außereuropäische Musik sein Interesse, darunter die brasilianische Sambatradition, karibische Folklore und afrikanische Gattungen wie die hochvirtuose Xylophonmusik aus dem Königreich Buganda oder die polyphone Hoquetus-Hörnermusik des zentralafrikanischen Stammes der Banda Linda. Der ursprünglich aus dem europäischen Mittelalter stammende Begriff »Hoquetus« bezeichnet eine musikalische Satztechnik, bei der zwei oder mehr Stimmen abwechselnd kurze Tongruppen oder Einzeltöne vortragen. Heute wird er auch zur Beschreibung afrikanischer Musikstile verwendet, die sich durch eine Verwebung und Überlappung unterschiedlicher Ton- und Rhythmusstrukturen auszeichnen. Ligetis Begeisterung für diese hochkomplexe Technik spiegelt sich im zweiten Satz des Violinkonzerts *Aria, Hoquetus, Choral. Andante con moto*, in dem der Einfluss mittelalterlicher Polyphonie und zentralafrikanischer Musik deutlich zutage tritt. Das musikalische Material zu diesem Satz liefert die Solo-Violine mit einer barock anmutenden Aria, die dann in sechs Variationen fortgeführt wird. Auffällig sind dabei besonders die zweite und die fünfte Variation, in denen vier Okarinas und zwei Lotusflöten das Thema als Choral vortragen. »Der Okarina-Choral im zweiten Satz ist die totale Verfremdung«, kommentiert Ligeti diese beim ersten Hören hochgradig verstörende Passage. Hervorgerufen wird dieser Effekt durch die ungenauen Tonhöhen der Instrumente, die sich nicht in die gängige Orchesterstimmung einfügen und bei denen man, wie Ligeti weiter ausführt, »nicht im Voraus kalkulieren kann, wie groß die Intonationsabweichungen sein werden«. Ligetis Anweisung an die Hörner, in diesem Satz ganz auf das Spiel mit den Ventilen zu verzichten und nur die mit dem Mund geformten Naturtöne zu verwenden, verstärkt die geradezu anarchistisch wirkende Intonation des Chorals.

Die befremdlichen Klänge sind Ausdruck von Ligetis Suche nach Alternativen zur zwölftönig-gleichschwebenden Stimmung der westlichen Kunstmusik, nach andersartigen Intonations-systemen, durch die er sich von etablierten Hörkonventionen abwandte. Wiederum waren es außereuropäische Musikkulturen aus dem afrikanischen, südostasiatischen, nordindischen und nordpazifischen Raum, die ihm den Weg wiesen. Das Spiel mit Mikrointervallen, mit mal harmonischen, mal nicht-harmonischen Klangspektren bezeichnet Ligeti als »wesentlich für den Klangcharakter des gesamten Stückes«. Diese erzielt Ligeti auch durch die Skordatur einer Geige und einer Bratsche aus dem Orchester, also einer Umstimmung der Saiten dieser Instrumente, sowie durch Intonationsabweichungen der Holzbläser, die mit Pfeilen angegeben sind. »Was will ich erzeugen: natürliche Synthesizer, aus Instrumenten gebildeten Klang, den ich sonst nur auf einem frei stimbaren Synthesizer erzeugen könnte«, erläutert Ligeti. Und vielleicht ist diese Vorstellung eines Synthesizerklangs besonders im dritten Satz *Intermezzo. Presto fluido* nachvollziehbar: Die Basis für die hochromantische Kantilene der Solo-Violine bilden durchgängig chromatische, abwärtsfließende Figuren der Streicher, die wie maschinell erzeugt wirken. Eine »gläserne Traumlandschaft« schwebte Ligeti nach eigenen Worten für den vierten Satz *Passacaglia. Lento intenso* vor, die er mithilfe von irisierenden Obertoneffekten entstehen lässt. Den Kern des Satzes bildet ein sechs-taktiges Passacaglia-Thema, das von zwei Klarinetten vorgestellt und in der Folge in vielfachen Abwandlungen wiederholt wird. Über diesem Fundament, das eine gedämpfte Trompete und ein gestopft Horn noch verstärken, erklingt die Solo-Violine im höchsten Frequenzbereich wie ein leise glimmendes Licht. Doch die meditative Stimmung des Satzbeginns wird bald gestört durch Einwürfe der Streicher, die diese »feroce« (wild) vorzutragen haben, und die »sehr rhythmisch, zerhackt« und sogar »grob« zu spielenden Synkopen der Bläser. Die musikalische Erregung steigert sich, immer schriller treten Dissonanzen hervor, dann explodiert die Musik im *fff*-Einsatz der großen Trommel und reißt ganz plötzlich ab.

»Konzert ist für mich: ein oder mehrere Instrumente extrem virtuos geführt in struktureller Verbindung, in strukturellem Zusammenwachsen mit anderen Instrumenten oder mit einem homogenen Hintergrund wie eine Orchesterbegleitung«, erklärt Ligeti. Und so tritt auch im Violinkonzert seine Faszination für »extreme Virtuosität« ebenso deutlich in den Stimmen des

Kammerorchesters – bestehend aus elf Streichern, zehn Bläsern und Schlagzeug – zutage wie im Part der Solo-Violine. Diesen übernahm bei den ersten Aufführungen des Werkes zu Beginn der 1990er Jahre der Geiger Saschko Gawriloff, auf dessen Anregung hin das Konzert entstanden war. Wie Gawriloff berichtet, hatten sich die beiden bereits in den 1960er Jahren kennengelernt, kurz nachdem Ligeti 1956 mit 33 Jahren aus Ungarn geflohen war und dann mit *Apparitions* (1958/1959) und *Atmosphères* (1961) seinen Ruf als einer der bedeutendsten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begründet hatte. Der Kontakt intensivierte sich durch Ligetis Zusammenarbeit mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, dem Gawriloff als Konzertmeister angehörte. 1982 war Gawriloff bei der Uraufführung von Ligetis Trio für Violine, Horn und Klavier in Hamburg beteiligt, wo Ligeti seit 1973 als Kompositionsprofessor an der Musikhochschule tätig war. Ligetis intensive Auseinandersetzung mit der Violine für dieses Trio nahm Gawriloff als Anlass, ihm die Konzeption eines Violinkonzerts ans Herz zu legen – zumal der Komponist sich mit seinem Konzert für Violoncello und Orchester (1966), dem Kammerkonzert für 14 Instrumentalisten (1970), dem Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester (1972) und dem Konzert für Klavier und Orchester (1985–1988) bereits vielfach mit der Gattung beschäftigt hatte. Ligeti lehnte den Vorschlag anfangs vehement ab, begann dann aber doch mit der Komposition, die ihn lange beschäftigte und erst 1990 in einer ersten dreisätzigen Fassung aus der Taufe gehoben wurde. Doch Ligeti war noch immer nicht zufrieden und nahm weitere Änderungen vor, ehe das Konzert in seiner endgültigen, fünfsätzigen Gestalt 1992 mit Gawriloff als Solisten und dem Ensemble Modern unter Peter Eötvös erstmals erklang. Zu den Neuerungen zählte neben einer kompletten Umarbeitung des ersten Satzes auch die Ergänzung des zweiten sowie des letzten Satzes *Appassionato. Agitato molto*. Mit den Stichworten »Tohuwabohu« (Wirrwarr, Durcheinander) und »Galimathias« (verworrenes Gerede) hat Ligeti den Charakter dieses *Finales* in seinen Skizzen beschrieben, in dem sich wie in einer Folge bunter Bilder immer wieder abrupte Stimmungswechsel vollziehen. Ganz klassisch endet das Konzert mit einer Kadenz, zu der es in der Partitur heißt: »Die Kadenz kann 1 bis 2 Minuten dauern. Sie ist stets hektisch [...], kann aber melodisches Material ad lib. von allen fünf Sätzen verwenden. Gegen Ende soll sie Prestissimo sein, mit Abwechslung von Arco und Linke-Hand-Pizzicato in aberwitziger Virtuosität«. Basierend auf diesen Vorgaben von Ligeti hat der britische Komponist Thomas Adès 2011 eine Kadenz geschrieben, die Augustin Hadelich für das heutige Konzert ausgewählt hat. »Die Kadenz von Adès ist wahnwitzig«, erklärt Hadelich, »unerbittlich und sogar noch schwieriger als das Konzert selbst! Wie in einer Traumscene kehrt ein unschuldiges ungarisches Volkslied aus dem fünften Satz als ferne Erinnerung wieder, bevor sich die Kadenz wieder beschleunigt und regelrecht vorwärts schleudert«. In diese akrobatische Raserei fallen die übrigen Musiker ein, mit einer – so Ligeti – letzten »Reaktion des Orchesters (Klatschen etc.) auf das Spiel des Solisten.«

EINE SYMPHONIE, DIE »DIE WELT IN BEWEGUNG SETZT«

Zu Antonín Dvořáks Siebter Symphonie

Andreas Grabner

Entstehungszeit

13. Dezember 1884 – 17. März 1885

Widmung

Hans von Bülow

Uraufführung

22. April 1885 in London unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

8. September 1841 in Nelahozeves (bei Prag) – Mai 1904 in Prag

Dass die Symphonien Antonín Dvořáks, die drei letzten allemal, zu den größten ihrer Gattung zählen, auf Augenhöhe mit den Symphonien etwa von Brahms, Bruckner, Mahler oder Schostakowitsch – fast möchte man heute diese Aussage als einen Allgemeinplatz abtun. Gerade im deutschen Sprachraum hat sich allerdings die Musikkritik lange ein bisschen geziert, Dvořák in erster Linie als großen Symphoniker zu sehen. In dem Kulturkreis, in dem der Sonatensatz und der strenge Kontrapunkt sozusagen ihren Hauptwohnsitz hatten, wollte oder konnte man an der Musik

des Slawen Antonín Dvořák vor allem das wahrnehmen, was man selbst nicht im Übermaß zu besitzen glaubte: das »Andere«, das Urwüchsige, das Folkloristisch-Entfesselte; ein Freudianer würde vielleicht von einer Art musikalischem »Es« sprechen: »Eine himmlische Natürlichkeit fluthet durch diese Musik, daher sie ganz populär ist. Keine Spur von Ergrübeltem und Gemachtem in ihr. [...] Wie immer bei größer angelegten Talenten, hat der Humor in Dvořák's Musik seinen Löwenantheil. Er schreibt so lustige und originelle Bässe, daß einem ordentlichen Musiker das Herz im Leibe lacht«, schrieb 1878 in einer berühmt gewordenen Besprechung der *Slawischen Tänze* und der *Klänge aus Mähren* der Musikkritiker Louis Ehlert. Er legte mit seiner begeisterten Rezension und deren sicher ehrlich empfundenen Einschätzungen den Grundstein für Dvořáks internationalen Ruhm, aber auch den für ein fortdauerndes Dvořák-Missverständnis. Den Komponisten in seiner ganzen stürmisch-weltbewegenden Größe, seiner Universalität gebührend ernst zu nehmen, das blieb zunächst einem anderen Kulturkreis vorbehalten, dem angelsächsischen: »Ich kann Euch gar nicht sagen, wie diese Engländer mich auszeichnen und mögen! Überall schreiben und reden sie von mir und behaupten, ich sei der Löwe der diesjährigen Musiksaison in London!«, schrieb Dvořák 1884 von seinem triumphalen ersten England-Aufenthalt an den Vater. Die Londoner Philharmonische Gesellschaft ernannte ihn zu ihrem Ehrenmitglied und ersuchte ihn, 1885 wieder nach London zu kommen und zu diesem Anlass eine neue Symphonie zu komponieren. Ein ehrenvoller Auftrag – immerhin war für die London Philharmonic Society 60 Jahre zuvor ein epochales Werk entstanden, das manchem komponierenden Zeitgenossen, Johannes Brahms etwa, noch immer im Nacken saß: Ludwig van Beethovens Neunte Symphonie in d-Moll. Zwar war Dvořák nicht in gleichem Maße von symphonischen Skrupeln geplagt wie der Freund und Förderer Brahms und konnte sich, wenn die Zeit für ein Werk reif war, darauf verlassen, dass die Inspiration fließen würde. Und doch war sich der Komponist, als er am 13. Dezember 1884 die ersten Skizzen zu Papier brachte, sehr wohl im Klaren über die hohen Erwartungen, die der anderen und die eigenen: »Soeben beschäftigt mich eine neue Symphonie (für London), und wohin immer ich mich wende, habe ich nichts anderes im Sinn als eben meine Arbeit, welche aber auch so sein soll, daß sie die Welt in Bewegung setzt, und sie wird es auch, so Gott will, tun«, schrieb er neun Tage später in einem Brief, und im Februar 1885, als er mitten in der Partitur-Reinschrift war, ließ er seinen Verleger Fritz Simrock in Berlin wissen: »Die neue Sinfonie beschäftigt mich schon lange, lange Zeit, aber es soll etwas ordentliches kommen, denn ich will Brahms'sche mir gegenüber geäußerte Worte: »Ich denke mir ihre Sinfonie noch ganz anders als diese D-Dur« [gemeint ist Dvořáks Sechste], sie sollen nicht Lüge gestraft werden!« Tatsächlich ist das Werk auch eine Antwort auf die von Dvořák so geschätzte Dritte Symphonie von Johannes Brahms, aber von dessen herbstlich leuchtendem F-Dur ist Dvořáks düsteres, leidenschaftliches d-Moll weiter entfernt, als es die Parallel-Tonarten vermuten ließen, und auch zwischen den grundlegenden Affektkonstellationen liegen Welten: Eher wie eine ferne Reminiszenz eben an Beethovens Neunte kommt der Beginn (*Allegro maestoso*) daher, mit einem fahlen Orgelpunkt auf »d«, dem sich pianissimo in den tiefen Streichern das kreisende Hauptthema entwindet – auch wenn es sogleich in fließenden »böhmischen« Terzen in die Klarinetten wandert, verliert es kaum etwas von seinem unheilschwangeren Charakter. Ein kurzer, schwelgerischer Dialog von Horn und Oboe bleibt Episode zwischen zwei gezackten Fortissimo-Ausbrüchen, dann scheint mit dem wiegenden Seitenthema in B-Dur die Musik endlich Atem holen zu wollen. Doch die emotionale Hochspannung kann nicht lange unterdrückt werden: Absprengsel des Hauptthemas drängen herein, unter ihrem Einfluss wandelt sich auch der zarte Seitengedanke zu einer fortissimo herausgeschleuderten Sehnsuchtsgeste. In der gedrängten Durchführung behält das Hauptthema die Oberhand, in der Coda darf es über einem riesigen Orgelpunkt noch einmal seine ganze düstere Kraft zeigen, bevor der Satz über eben diesem wieder ins Pianissimo zurückweichenden Orgelpunkt so fahl verlischt, wie er angefangen hatte.

Der zweite Satz (*Poco adagio*) beginnt in religiös-pastoralem F-Dur mit einem innigen Bläser-Choral. Einige Minuten trägt das Idyll, aber schon bei der ersten großen Fortissimo-Steigerung wendet sich die Musik mit einer großen, schmerzlichen Geste nach f-Moll. Kantilenen und Triller der Solo-Bläser malen einen Seelenzustand zwischen schwärmerischer Naturwahrnehmung und sehnsuchtsüberschattetem Innenleben. Bis zu seinem Ende verliert der Satz seine zwischen Seligkeit und Sehnsucht schwankende Unruhe nicht mehr: Am Ende kehrt die Chormelodie des Anfangs in der Oboe wieder, aber grundiert von erregten Streicher-Tremoli und kontrastiert von fragenden Gegenstimmen.

Das *Scherzo (Vivace)* ist ein Tanzsatz in der Haupttonart d-Moll, der bei aller Verankerung im Leben, die nun einmal zum Tanz gehört, durchsetzt scheint von Wehmut und Erinnerungen. Das filigrane Hauptthema in den Violinen offenbart, nachdem es sich gerade erst eingeschwungen hat, mit drei akzentuierten fallenden Quintschritten, dass es halb Klage ist. Von Anfang an hat der große Kontrapunktiker Dvořák ihm eine gewundene, dunkle Melodie in den Violoncelli und Fagotten beigegeben; mit jedem Auftritt des Hauptgedankens nehmen Dynamik und Schmerzlichkeit zu. Im *Trio (Poco meno mosso)* in G-Dur dominieren wieder »Naturanlaute« der Solo-Bläser, aber die in komplexen rhythmischen Überlagerungen grummelnden, drängenden Streicher stehen einer wirklichen Besänftigung der Emotionen entgegen. Nach der Wiederkehr des *Scherzo*-Teils tritt in einer Art Coda mit einer weit ausholenden Bratschenkantilene der Klagecharakter für einen Augenblick ungeschminkt zutage, bevor der Satz fortissimo und ohne beschönigendes Ritardando bitter zu Ende geht.

Das *Finale (Allegro)* hebt mit einem gewaltigen Seufzermotiv über den weiten Raum einer Oktave an. In seiner lapidaren Grundform in großen Notenwerten und in einer wilden Abwandlung, in der der Oktavschrift noch überdehnt und durch unruhige Arpeggien aufgeladen wird, bleibt dieses Motiv über den ganzen Satz hinweg Herr des Geschehens. Das Seitenthema darf wie im Kopfsatz seine lyrischen Qualitäten nur kurz ausspielen, dann muss es sich zu einer Größe zwischen Hymnus und Flehen aufschwingen. In der Durchführung hält das Seufzermotiv in kanonischen Verflechtungen unbehaglich mit sich selbst Zwiesprache. In wildem Taumel und mit einem letzten qualvollen Aufbäumen des Hauptthemas erreicht der Satz im allerletzten Augenblick und unter höchster Anspannung die Tonart D-Dur, dann geht die Symphonie mit vier gewaltigen Sforzato-Schlägen zu Ende – einer der unerhörtesten, katastrophalsten Dur-Schlüsse in der ganzen abendländischen Symphonik.

Mit der Deutung dieses Ausnahmestücks haben sich die meisten Musikkritiker und Dvořák-Biographen – fast möchte man sagen, das liege in der Natur der Sache – schwer getan. Das Werk in erster Linie im Fadenkreuz der in jenen Jahren zunehmenden deutsch-tschechischen Spannungen zu sehen, es also in einem weiteren Sinne »politisch« zu interpretieren, wie es immer wieder versucht wurde, greift sicher zu kurz. Angesichts der existenziellen Wucht der d-Moll-Symphonie, ihrer Wut, ihres expansiven Pessimismus, ihres Bekenntnischarakters also, käme wohl noch am ehesten ein Ansatz in Frage, der seinen Ausgang bei Biographie und Persönlichkeit ihres Komponisten nähme, die höchstwahrscheinlich sehr viel komplexer, leidvoller, »problematischer« waren, als dass es mit dem böhmischen Idyll in unseren Köpfen zusammenpassen würde. Jedenfalls hat sich, wenn auch nicht mit solcher Radikalität wie in der d-Moll-Symphonie, auch in Dvořáks als heiterer geltenden Achten Symphonie in G-Dur und in der letzten Symphonie in e-Moll Aus der Neuen Welt ein mehr oder minder latenter Hang zum Tragisch-Sehnsüchtigen nicht mehr verloren.

Als ein Werk, das »die Welt in Bewegung setzt«, hatte Antonín Dvořák seine Siebte Symphonie angekündigt – und sicherlich wird sie das Herz eines jeden bewegen, der sie hört. Was in diesem Falle dasselbe sein mag.

ALLES GUTE, PHILIPPE BOUCLY!

Zum Abschied des langjährigen Solo-Flötisten

Die Leidenschaft für den Beruf lässt niemals nach – bis zum letzten Ton genießt Philippe Boucly jeden Moment. Je näher der Abschied rückt, desto wertvoller sei jedes einzelne Konzert geworden, sagt der langjährige Solo-Flötist des BRSO. Und blickt voller Dankbarkeit zurück auf 35 Dienstjahre in dem Orchester, in dem für ihn ein Traum in Erfüllung ging. Seine erste Zeit als Orchestermusiker verbrachte er in Opernorchestern, im Orchestre National du Capitole de Toulouse (1979–1984) und an der Deutschen Oper Berlin (1984–1988) – wegen des täglich wechselnden Repertoires die beste Schule, die man durchlaufen könne, um alle Aspekte des Berufs kennenzulernen. Nach knapp zehn Jahren zog es ihn dann aber »weg vom Graben, ins Licht der Bühne«, wobei für ihn nur die Berliner Philharmoniker und das BRSO in die engere Wahl kamen. Das Schicksal fügte es, dass die erste entsprechende Stelle in München frei wurde – für Philippe Boucly auch hinsichtlich der Stadt ein Glücksfall, denn das Leben im damaligen West-Berlin empfanden er und seine Frau als nicht ganz leicht. Im neuen Orchester wurde Philippe Boucly sofort heimisch. Besonders angesprochen hat ihn die »tolle Mischung aus musikalischer Qualität und Menschlichkeit«. In anderen Orchestern werde das hohe Niveau oft durch eine größere Strenge und auf Kosten der Kollegialität erreicht. Der Stil des BRSO dagegen sei mehr wienerisch gewesen, der Klang runder und wärmer als bei den Berlinern.

Auch das Probespiel stand unter einem glücklichen Stern. In den zwei Wochen vor dem Termin hatte Philippe Boucly bereits als Aushilfe im Orchester gespielt, und die Kollegen hatten ihm signalisiert, dass sie ihn unbedingt haben wollten. Er müsse im Probespiel eben nur der Beste sein. Bernhard Walter, der Kollege an der Zweiten Flöte, habe sich ganz besonders für ihn eingesetzt. An ihn denkt Philippe Boucly gerne zurück, er war der letzte, der schon bei der Gründung des Orchesters dabei war und noch unter Strauss und Strawinsky gespielt hat. Natürlich hat sich seit Philippe Bouclys Eintritt ins Orchester 1988 vieles verändert. Der Arbeitsrhythmus war damals ein anderer, die Stücke wurden mit größerer Ruhe vorbereitet, und es gab mehr Studio-Produktionen. Die entscheidende Wende kam 1993 mit Lorin Maazel. Auch durch die ausgedehnten Konzertreisen, bei denen oft bis zu zwölf Stücke auf dem Programm standen und nahezu jeden Abend Vorstellungen stattfanden, hat sich das Tempo enorm erhöht. Das war fordernd, hat das Orchester aber auch motiviert, und so kam es immer wieder zu »wahren musikalischen Explosionen«. Schmunzelnd erzählt Philippe Boucly eine typische Maazel-Begebenheit: »Dieses Stück haben wir schon vor sechs Monaten geprobt. Alles was ich damals dazu gesagt habe, gilt auch heute. Sie sind professionell. Ich bin professionell. Also läuft das.« Eine weitere Entwicklung, so findet Philippe Boucly, hat das Orchester entscheidend verändert: der wachsende Anteil an Frauen. »Sie bringen Sensibilität in einen Klangkörper, das ist etwas ganz anderes als eine reine Männertruppe. Das Orchester hat dadurch sehr gewonnen.«

Was den Musiker Philippe Boucly betrifft, gerät Flöten-Kollegin Ivanna Ternay ins Schwärmen. Erstmals gehört hat sie ihn, als sie im Konzert im Publikum saß. Sie war sofort fasziniert. »Sein Ton war unglaublich lebendig, so voller Farben und so brilliant. Ich dachte: Das ist absolut ungewöhnlich. Und: Ich möchte auch so spielen.« Der Gedanke, dass sie selbst einmal Mitglied dieses Orchesters werden könnte, lag da noch in weiter Ferne. Aber bis heute, ganz gleich ob in einer Probe oder in einem Konzert, genießt sie jedes Solo ihres Pultnachbarn. »Das geht emotional unter die Haut und bleibt lange in Erinnerung.« Auch über das kollegiale Miteinander ist Ivanna Ternay sehr glücklich. Von Anfang an hat sie die Erfahrung gemacht, als Zweite Bläserin eine wichtige Rolle zu spielen und eine vollwertige Partnerin zu sein, der auch Freiräume gegeben werden. Es herrsche eine hohe gegenseitige Wertschätzung. Man werde angenommen und höre einander zu. Und wie erlebt sie den Unterschied im Musizieren an der Seite der beiden Solo-Flötisten Philippe Boucly und Henrik Wiese? »Das ist wie Rot- und Weißwein. Man mag beide. Gerade das finden wir so toll, dass der eine dem anderen nicht gleichen muss und dass man die Unterschiede zelebrieren kann. Es sind unterschiedliche Stile, unterschiedliche Charaktere und zwei verschiedene Flötenschulen.« Philippe Boucly, Sohn einer Musikerfamilie aus Mulhouse, wurde durch die französische Flötenschule geprägt, die mehr solistisch orientiert ist als die deutsche und großen Wert auf Artikulation und ein breites Klangspektrum legt. Ivanna Ternay

beobachtet, dass vieles aus Frankreich aber inzwischen auch hierzulande übernommen wird und sich die beiden Richtungen langsam vermischen. Und dann ist da noch das Material: Gold oder Silber? Philippe Boucly hat auch Silberflöten gespielt, sich aber schon früh in die Goldflöte verliebt, in die Wärme und den Facettenreichtum ihres Klangs. Bis heute ist er seiner Liebe treu geblieben. Auch sein Lehrer Jean-Pierre Rampal spielte eine Goldflöte.

Jenseits der Flöte hat sich Philippe Boucly auch als Orchestervorstand und in der Akademie für die Belange des Orchesters engagiert. In seine Zeit als Vorstand fielen die Bemühungen, Mariss Jansons als neuen Chefdirigenten zu gewinnen. Mit großem Vergnügen erinnert sich Philippe Boucly an dieses Erlebnis. Der gesamte Vorstand fuhr damals in einem BR-Auto nach Wien. Dort trafen sie den Maestro in einem Hotel und signalisierten ihm, dass das Orchester an einer Zusammenarbeit sehr interessiert sei. Wie es seine Art war, stellte Mariss Jansons sehr viele Fragen und bot im Anschluss an diesen Besuch an, ein Sonderkonzert zu geben – quasi als Testlauf. Wie die Geschichte ausging, ist bekannt: Am 20. Dezember 2000 funkte es in Bad Kissingen zwischen beiden Seiten so nachhaltig, dass man sich rasch einig wurde. Was folgte, war eine der glücklichsten und fruchtbarsten Perioden seit Bestehen des Orchesters. »Das Orchester hat die Wärme der Kubelík-Zeit wiederbekommen. Das haben viele so empfunden.« Ebenso folgenreich wie der Ausflug nach Wien war die Gründung der orchestereigenen Akademie, an der Philippe Boucly zusammen mit dem langjährigen Solo-Kontrabassisten Heiner Braun maßgeblich beteiligt war. Die gemeinsame Akademie der drei großen Münchner Orchester war als Modell problematisch geworden, und so verfolgte jeder Klangkörper seinen eigenen Weg. Das Vorbild für das BRSO war die Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker, darüber hinaus sollte aber das Mentaltraining als zentrale Säule etabliert werden, was es bis dahin in keiner anderen Akademie gab. Hinzu kam die Aufgabe, ein eigenes Gebäude mit entsprechender Infrastruktur zu bauen. Bei all dem gab es »eine große Euphorie, alle beteiligten Personen und Abteilungen zogen an einem Strang. Das war sehr schön.« Binnen zweier Jahre war das Projekt auf die Beine gestellt, und Philippe Boucly blieb zehn Jahre Vorstand der Akademie.

Unvergesslich bleibt für Philippe Boucly ein Erlebnis aus dem Jahr 1992. Eine Einladung von Prinz Charles und Prinzessin Diana führte ihn in den Buckingham Palace. Man feierte den 80. Geburtstag von Sir Georg Solti mit Musik-Legenden wie Mstislaw Rostropowitsch, Plácido Domingo und Janet Baker. Einer der Höhepunkte des Konzerts war ein Überraschungsgeschenk von Soltis Ehefrau. Sie hatte die Idee, Solisten aus seinen Lieblingsorchestern für eine Aufführung von Wagners *Siegfried-Idyll* zusammenzubringen, in der Urfassung für 13 Instrumente. Als sie in München auf Suche ging, fehlten noch ein Fagott und eine Flöte. Philippe Boucly hatte Glück. Anders als sein Kollege Eberhard Marschall war er zu Hause, als sie anrief. Im Konzert wurde dann jeder einzeln vorgestellt, und auch das feierliche Diner im Kreise der Königlichen Familie ist ihm eine besonders wertvolle Erinnerung.

Was erwartet Philippe Boucly nun nach seinem letzten Konzert mit dem BRSO? Wenige Wochen vor seinem Abschied ist er noch so sehr mit seiner Aufgabe verwachsen, dass ihm die Zeit danach ein bisschen leer erscheint. »Der Horizont ist auf einmal ganz breit, und man weiß noch nicht genau, wie er sich füllen wird.« Für das Musizieren hofft er, ein Ritual zu finden, das die wegfallende Struktur der Dienste und Termine ersetzen kann. »Das wird vielleicht schwierig«, meint er etwas nachdenklich. »Aber wenn man 56 Jahre gespielt hat, braucht der Körper das Instrument auch. Und gerade ein Blasinstrument hält einen fit, im Kopf, in der Balance und in der Koordination.« Generell gibt es viele Betätigungsfelder: Man kann Schüler haben, man kann in einem anderen Orchester spielen, Kammermusik machen oder eben ganz alleine für sich spielen. »Unser Luxus als Musiker ist, dass es nicht vorbei ist. Nur das Modell ändert sich.« – »Vielleicht gibt es mehr Zeit für Duette?«, streut Ivanna Ternay beiläufig ein. »In jedem Fall muss man diesen Schnitt erst einmal verdauen und dann einen neuen Rhythmus finden«, meint Philippe Boucly. Über allem steht das Glück zu wissen, dass man »einen der schönsten Berufe hatte, die es gibt.« Und dass all die Jahre nichts zu kurz gekommen ist. Auch deswegen muss sich jetzt erst alles finden.

BIOGRAPHIEN

AUGUSTIN HADELICH

»Augustin Hadelich ist einer der Großen des Violinspiels und wird es in Zukunft entscheidend mitbestimmen«, würdigte die *Süddeutsche Zeitung* den Geiger, der als Sohn deutscher Eltern in Italien geboren wurde und heute sowohl die amerikanische als auch die deutsche Staatsbürgerschaft hat. Er absolvierte seine Ausbildung an der New Yorker Juilliard School bei Joel Smirnoff. Ein bedeutender Karrieresprung gelang ihm 2006, als er die Goldmedaille beim Internationalen Violinwettbewerb von Indianapolis gewann. 2009 erhielt er in New York den prestigeträchtigen Avery Fisher Career Grant. Zwei Jahre später wurde er mit einem Fellowship des Borletti-Buitoni Trust geehrt. 2017 folgte die Ehrendoktorwürde der britischen University of Exeter, und 2018 wählte ihn das Fachmagazin *Musical America* zum »Instrumentalist of the Year«. Augustin Hadelich konzertiert mit den führenden Orchestern weltweit, so mit allen großen amerikanischen Orchestern, den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Orchestre National de France, dem London Philharmonic Orchestra, dem Seoul Philharmonic Orchestra und dem NHK Symphony Orchestra in Tokio. Kritiken loben seine überragende Technik, die Poesie und Sensibilität seines Spiels und seinen hinreißenden Ton. In der Spielzeit 2022/2023 ist Augustin Hadelich Artist in Residence des WDR Sinfonieorchesters, mit dem er gleich zum Saisonauftakt auf Festivaltournee bei den BBC Proms, beim Schleswig-Holstein Musik Festival und beim Beethovenfest Bonn zu hören war. In seiner Rolle als Associate Artist des NDR Elbphilharmonie Orchesters war er erneut in Hamburg zu Gast.

Die umfangreiche Diskographie des Geigers umfasst u. a. Violinkonzerte von Sibelius, Adès, Tschaikowsky, Lalo, Mendelssohn, Bartók und Haydn. 2016 wurde er für seine Aufnahme von Dutilleux' Violinkonzert *L'arbre des songes* mit einem Grammy Award ausgezeichnet. 2018 erschien mit Paganinis 24 Capricen seine erste CD als Exklusivkünstler von Warner Classics, als zweites Album veröffentlichte er 2019 die Violinkonzerte von Brahms und Ligeti. Auch in Zusammenarbeit mit dem BRSO ist eine Aufnahme entstanden: ein Konzertmitschnitt des Violinkonzerts von Dvořák unter Jakub Hrůša vom Oktober 2018, für das Augustin Hadelich 2021 mit einem Opus Klassik ausgezeichnet wurde. Zuletzt erschienen die Sonaten und Partiten von Bach und das Album *Recuerdos* mit Werken von Britten, Prokofjew und Sarasate. Augustin Hadelich spielt auf einer Violine von Giuseppe Guarneri del Gesù aus dem Jahr 1744, bekannt als »Leduc, ex Szeryng«, einer Leihgabe des Tarisio Trusts. Im Juni 2021 wurde er in den Lehrkörper der Yale School of Music berufen.

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 war: 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. 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 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.

THOMAS SØNDERGÅRD

Der dänische Dirigent Thomas Søndergård ist seit 2018 Musikdirektor des Royal Scottish National Orchestra, nachdem er dort zuvor sechs Spielzeiten die Position des Ersten Gastdirigenten innehatte. Ab September 2023 wird er in der Nachfolge von Osmo Vänskä dem Minnesota Orchestra als Musikdirektor vorstehen. Als designierter Musikdirektor ist er dem Orchester bereits in der aktuellen Spielzeit eng verbunden. Von 2012 und 2018 war Thomas Søndergård Chefdirigent des BBC National Orchestra of Wales, von 2009 bis 2012 Chefdirigent und musikalischer Berater des Norwegischen Rundfunkorchesters. Neben seinen festen Verpflichtungen erhält er Einladungen von internationalen Spitzenorchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Orchestre National de France, dem London Philharmonic, dem BBC Symphony, dem London Symphony und dem Philharmonia Orchestra, dem Concertgebouworkest Amsterdam und den großen amerikanischen Orchestern u. a. von Chicago, Cleveland, Cincinnati, Minnesota, Toronto, Montreal und Vancouver. Auch in Skandinavien ist er fest verwurzelt und arbeitet mit Orchestern wie dem Oslo Philharmonic, den Göteborger Symphonikern, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dem Swedish und dem Finnish Radio Symphony Orchestra und dem Helsinki Philharmonic Orchestra. Im Rahmen der Feierlichkeiten zum 150. Geburtstag von Jean Sibelius und Carl Nielsen dirigierte Thomas Søndergård eine Vielzahl ihrer Werke mit führenden Orchestern. *Dagens Nyheter* lobte seine Aufführung der Fünften Symphonie von Nielsen mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra als »ebenbürtig mit den großen Pionieren der Nielsen-Interpretation«. Auch auf der Opernbühne ist Thomas Søndergård vielfach gefragt. Für seine *Walküre* an der Königlichen Oper in Kopenhagen Anfang 2022 wurde er mit dem renommierten Reumert-Preis ausgezeichnet. Erst kürzlich war er dort mit *Elektra* erneut zu erleben. An der Königlichen Oper in Stockholm leitete er Produktionen von *Tosca* und *Turandot* mit Nina Stemme, sein Debüt an der Bayerischen Staatsoper 2019 feierte er ebenfalls mit *Turandot* und Nina Stemme in der Titelrolle. An der Deutschen Oper Berlin leitete er u. a. die Uraufführung von Scartazzinis *Edward II*. Seine CD-Veröffentlichungen umfassen u. a. Symphonien und Tondichtungen von Sibelius, die gefeierte Debüt-Aufnahme der Geigerin Vilde Frang (mit Sibelius und Prokofjew), Werke von Poul Ruders sowie die Cellokonzerte von Lutosławski und Dutilleux mit Johannes Moser. 2022 wurde Thomas Søndergård von Königin Margrethe II. mit dem prestigeträchtigen Königlichen Ritterorden ausgezeichnet, 2023 erhielt er den Ehrenpreis der Carl-Nielsen und Anna-Marie-Carl-Nielsen-Stiftung.

thomassondergard.com

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: aus den Programmheften des BRSO vom 17./18. Februar 2005; Judith Kemp: Originalbeitrag für dieses Heft; Andreas Grabner: aus den Programmheften des BRSO vom 13./14. November 2008; Biographien: Vera Baur (Hadelich; Søndergård); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Sibelius); © Schott Music, Mainz (Ligeti); © Bärenreiter Verlag, Kassel (Dvořák).