

Donnerstag 26.6.2014

Freitag 27.6.2014

4. Abo B

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.15 Uhr

13/14

YANNICK NÉZET-SÉGUIN

Leitung

GIL SHAHAM

Violine

Artist in Residence

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Am Sonntag, den 29. Juni 2014, jährt sich zum 100. Mal der Geburtstag von Rafael Kubelík, Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks von 1961 bis 1979 und ständiger Gastdirigent von 1979 bis 1985. Die Musikerinnen und Musiker des Symphonieorchesters, Gil Shaham und Yannick Nézet-Séguin widmen die Konzerte dieser Woche dem Andenken an den großen Künstler und Menschen Rafael Kubelík, der das Orchester über viele Jahre hinweg bis heute tief geprägt hat.

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Ilona Hanning

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

Freitag, 27.6.2014, auf BR-KLASSIK

Pausenzeichen:

Julia Schölzel im Gespräch mit Yannick Nézet-Séguin

Béla Bartók

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2, Sz 112

- Allegro non troppo
- Andante tranquillo
- Allegro molto

Pause

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 1 D-Dur

- Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut – Immer sehr gemächlich
- Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell – Trio. Recht gemächlich
- Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
- Stürmisch bewegt

Volksmusik und zwölf Töne

Zu Béla Bartóks Zweitem Violinkonzert

Jörg Handstein

Entstehungszeit

August 1937 – 31. Dezember 1938

Widmung

An meinen lieben Freund Zoltán Székely

Uraufführung

23. März 1939 in Amsterdam mit Zoltán Székely (Violine) unter der Leitung von Willem Mengelberg

Lebensdaten des Komponisten

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

Was lässt einen Künstler inspirierter arbeiten? Die innere Stimme oder ein äußerer Auftrag? Die Violinkonzerte von Béla Bartók zeigen beide Möglichkeiten in Reinform. Das erste entstand 1907 unter dem Eindruck einer unglücklichen Liebe. Gewidmet der 19-jährigen Geigerin Stefi Geyer, offenbart es Bartóks Empfindungen und liefert zugleich ein Porträt der Angebeteten. Formal hat es einen äußerst individuellen Zuschnitt, und die spätromantische Tonsprache erweitert es genial: ein frühes Meisterwerk. Aber ihren Weg an die Öffentlichkeit fand diese Musik, die laut Bartók »direkt aus dem Herzen kommt«, erst nach bei-der Tod 1958. Zu persönlich war der Entstehungshintergrund.

Die Liebesbriefe an Stefi bieten auch ein wertvolles Zeugnis für Bartóks Weltsicht und Kunstvorstellung. Religion und transzendente Denken schwört er hier ab, seinen Glauben bekennt er allein »im Namen der Natur, der Kunst und der Wissenschaft«. Das erklärt auch die Inbrunst, mit der Bartók seine musikethnologischen Forschungen betrieb. Unermüdlich hat er in den folgenden 30 Jahren Tausende von Melodien aus dem Volk gesammelt und systematisiert. Dabei konnte er aufdecken, dass die ursprüngliche ungarische Volksmusik keineswegs von den folkloristischen Zigeunerkapellen repräsentiert wird, sondern im uralten Gesang der Bauern wurzelt. Diese »Bauernmusik« sah er als »das Ergebnis einer Naturkraft, die in den von der städtischen Zivilisation unberührt gebliebenen Menschen instinktiv wirkt«. Das war für Bartók »sozusagen ein neuer musikalisch-religiöser Glaube«. An dieser Naturkraft sollte auch die in die Krise geratene Moderne gesunden. Bartók übernahm, bis in die metrische und harmonische Struktur hinein, Elemente der Volksmusik in die Kunstmusik – als ob er ihr eine archaische Magie einpflanzen wollte.

In den Bauerndörfern fühlte sich Bartók wohler als in der Stadt, und in ihren Bewohnern sah er friedliebende Naturmenschen. Es mag sein, dass er ein wenig zu naiv das Menschenbild von Jean-Jacques Rousseau auf seine geliebten Bauern projizierte. Tatsächlich aber erkannte er, dass ihre Musik im Austausch zwischen den Völkern entstanden war und nicht isoliert auf dem Boden einer einzelnen »Nation« gewachsen war. Damit widerlegte er die seit dem 19. Jahrhundert herrschende Ideologie der Nationalkunst – und machte sich als »Antipatriot« und »Unzuverlässiger« sehr unbeliebt im Lande. Denn, wie heute wieder auf beängstigende Weise zu erleben, war auch damals Ungarn recht anfällig für faschistische Tendenzen. Das Horthy-Regime

näherte sich ab Mitte der 1930er Jahre Deutschland an. Im Oktober 1938 schrieb Bartók einer Freundin: »Ich [...] habe keine Lust mit Leuten zu verkehren, ein jeder, der lebt, ist des Nazismus verdächtig. Ich arbeite fast täglich zehn Stunden ausschließlich mit Volksmusikmaterial [...]. Peinliche Lage – ich möchte so gerne diese Arbeit vor der neuen in der Luft schwebenden Weltkatastrophe beenden.«

In dieser Zeit, drückend langsam, arbeitete Bartók auch an seinem Zweiten Violinkonzert. Den Auftrag dazu hatte er bereits 1937 von Zoltán Székely erhalten, neben Joseph Szigeti einer der bedeutendsten Geiger Ungarns, mit dem Bartók zu diesem Zeitpunkt schon seit gut 15 Jahren befreundet war. Nicht zuletzt als Primarius des Ungarischen Streichquartetts setzte sich Székely für Bartóks avancierteste Werke ein. Jetzt wünschte er ein repräsentatives Werk für das breite Publikum, einen neuen Klassiker im Gefolge der großen Violinkonzerte von Beethoven, Mendelssohn und Brahms. Von seinem Verlag erbat sich Bartók einige Konzerte jüngerer Datums, der ihm dann diejenigen von Berg, Weill und Szymanowski zusandte. Offenbar wollte er erst das Terrain sondieren, bevor er sich selbst darauf wagte – jetzt mehr bemüht um objektive Gültigkeit als um subjektiven Ausdruck. Formal schwebte ihm eine ganz besondere Idee vor: Das Konzert sollte sich, ohne Satzgrenzen, in einer einzigen Folge von Variationen entwickeln. Doch Székely bestand auf der bewährten dreisätzigen Form, wohl weil er sich eben mit einem »richtigen« Konzert präsentieren wollte. Und statt Bartóks ursprünglich orchestralen Schlusses, in dem die Blechbläser unglaubliche Glissandi vollführen, bevorzugte er ein effektvoll von der Violine herbeigeführtes Ende (die gedruckte Partitur lässt beide Möglichkeiten offen). In Paris probten Komponist und Solist das Werk am Klavier, wobei sie sich noch auf kleinere Änderungen, etwa den Auftakt zum Hauptthema, einigten. Die Uraufführung am 23. März 1939 in Amsterdam wurde vom Rundfunk mitgeschnitten – ein faszinierendes Tondokument, das ebenso von Bartóks Intentionen wie von Székelys persönlichem Zugriff geprägt ist.

Der Wunsch nach einer traditionelleren Konzertform kam Bartók durchaus entgegen. Die wilden Modernismen der letzten Jahrzehnte waren einer Phase der Rückbesinnung gewichen, nachdem sie die Musik zutiefst verändert hatten. Und so scheint hinter dem eröffnenden *Allegro non troppo* die Form des guten alten Sonatensatzes durch. Auch wenn es nicht strikt nach dem Strickmuster geknüpft ist, kann man deutlich exponierende, durchführende und rekapitulierende Passagen unterscheiden. Und zwei klar kontrastierende Themen: Das von der Harfe wie von einer Riesen-Gitarre begleitete, in breiten Perioden ausgesungene Hauptthema ist geradezu demonstrativ der ungarischen Volksmusik nachempfunden. Allerdings orientierte sich Bartók diesmal nicht am Gesang der Bauern, sondern eher an dem von Zigeunerkapellen gespielten Tanz des »Verbunkos«, der sich natürlicher mit dem Idiom der Violine verbindet. Das stillere Gebiet des Seitenthemas liegt dieser musikantischen Welt denkbar fern, nämlich in der Nähe von Schönbergs Wiener Schule: Bartók bezeichnete es als »eine Art Zwölftonthema, aber mit entschiedener Tonalitätsbezogenheit«. Der ungarische Musikwissenschaftler Bence Szabolcsi hat in Bartóks Schaffen zwei grundsätzliche Pole ausfindig gemacht, »das Naturhaft-Volkstümliche und das Konstruktiv-Abstrakte«, und genau diese beiden sind hier eingespannt in die Dialektik des Sonatensatzes. Lassen sich archaische Kraft und modernes Bewusstsein versöhnen? Es ist sehr aufschlussreich zu verfolgen, wie die beiden Ebenen jäh wechseln und sich durchdringen, wie Entwicklungen sich komplizieren und stagnieren, bis plötzlich wieder der musikantische Impuls durchbricht. Bei aller Klassizität ist der Satz, vielleicht als Reflex auf die ungute Entstehungszeit, auch von Erregung und schroffen Brüchen durchzogen. »In die Musik«, so hat es Reinhard

Schulz treffend formuliert, »sind gleichsam Warnsignale eingebaut, die immer dann zu leuchten beginnen, wenn sich vorschnell Konsens einnistet.«

Das virtuose Finale knüpft deutlich an den grandiosen Kopfsatz an, dessen Hauptthema nun das Material eines Ritornells bildet. Es ergibt sich nicht nur ein motivischer Rückbezug, sondern der Satz entwickelt sich, auch unter formalen Bezügen, gewissermaßen noch einmal neu unter veränderten Bedingungen. Damit hat Bartók seine ursprüngliche Idee einer werkübergreifenden Variationsform in Einklang mit der üblichen dreisätzigen Form gebracht. Die thematische Variante ist einem tänzerischen, sehr schnellen Dreivierteltakt angepasst und damit auch charakterlich grundlegend verwandelt. Da der Zweierhythmus noch durchscheint, wirkt die Musik bald launisch verspielt, bald aufgeregt unruhig. Dieser Charakter prägt das ganze Finale: »Das rastlos Uneinheitliche« (Reinhard Schulz), das wie im ersten Satz den Ablauf bestimmt, ist hier also bereits im Thema angelegt. In dieser Umgebung bildet der Mittelsatz, das *Andante tranquillo*, eine Insel der Stille. Der schlichten, gesanglichen Melodie verleiht die übermäßige Quarte den Anstrich eines alten ungarischen Volksliedes. Dieser Melodie entspringt nun tatsächlich eine Folge von Variationen: Im Herzen des Werkes realisiert sich die ursprüngliche Formidee ganz ungehindert. Der zentralen Position entspricht die besondere Schönheit des Satzes. Die Melodie entfaltet sich zu blühenden Linien, die Violine, wie zurückgezogen aus der großen Welt des Orchesters, ist eingesponnen in ein filigranes Geflecht weniger erlesener Stimmen. Ganz untergründig, vor allem durch die Pauke, bleibt allerdings eine leise Bedrohung spürbar, in der »ruvido« (»rauh«) zu spielenden vierten Variation bricht etwas Erregung durch. Nach einem leichtfüßigen Scherzando kehrt das Thema zurück in seiner Originalgestalt, nach oben versetzt in eine fast schon transzendent schimmernde Höhe. Hier lösen sich alle Spannungen für einen beglückenden Moment, aber in seinem Verstummen bleibt dieser Schluss sehr offen.

»Bartóks Konzert ist eine Ikone«

Andrea Lauber im Gespräch mit dem Geiger Gil Shaham

Als »Artist in Residence« spielt Gil Shaham in den letzten beiden Konzerten das Zweite Violinkonzert von Béla Bartók. Wie sehr er Bartóks Musik schätzt, wird sofort klar. Schon vor der ersten Frage sprudelt es aus ihm heraus: »Ich liebe die Art, wie Bartók für die Geige komponiert. Das muss mit seiner Heimat zu tun haben. Angeblich waren ja in den Dörfern Ungarns überall Geigen greifbar. Sie hingen einfach so von der Decke, ohne Geigenkasten, und man musste sie nur nehmen und anfangen zu spielen. Ist das nicht wunderbar?«

AL Gil Shaham, Ihr großes Projekt ist es, die Violinkonzerte der 1930er Jahre wieder verstärkt auf die Bühne zu bringen. Dazu zählt neben dem Konzert von Alban Berg, das Sie im Januar hier gespielt haben, auch Bartóks Zweites Violinkonzert, das in den Jahren 1937/1938 entstanden ist. Schon damals war dieses Werk ein Meilenstein in der Violinliteratur.

GS Das stimmt, der Begriff »Ikone« wird viel zu oft verwendet, aber in diesem Fall trifft es zu: Bartóks Konzert ist eine Ikone, so wie die Golden Gate Bridge oder das Empire State Building.

AL Bartóks Werk hat aber auch eine enge Verbindung zu den anderen Konzerten aus dieser Zeit, denn in der Musik schwingt ein Gefühl mit, das alle Künstler kannten, die damals emigrieren mussten – ob nach Amerika, so wie Bartók, oder anderswohin.

GS Ein Großteil von Bartóks Musik ist autobiographisch. Speziell dieses Zweite Violinkonzert klingt wie der Abschied von seiner Heimat Ungarn. Einerseits spricht aus diesem Stück noch die ungarische Seele, aber Bartók wäre nicht Bartók, wenn diese volkstümlichen Anklänge nicht mit modernen Rhythmen und Harmonien verbunden wären. Was ich zudem sehr an diesem Konzert liebe ist, wie sich die Melodien und Rhythmen im Laufe des Stückes entfalten. Es ist wie ein guter Roman. Bartók stellt einzelne Melodien wie Protagonisten vor, die sich dann im Laufe der Geschichte entwickeln und durch unterschiedliche Orte und Menschen geprägt werden.

AL Ursprünglich plante Bartók dieses Konzert als einsätziges Werk, aber der Solist der Uraufführung, Zoltán Székely, wünschte sich ein klassisches dreisätziges Werk ...

GS Geplant war eine Folge von sechs Variationen, doch schließlich hat Bartók beides verbunden: ein dreisätziges Konzert mit Variationen. Mich erinnert das an eine barocke Suite, bei der die einzelnen Tänze auch sehr oft Variationen voneinander sind. In diesem Konzert werden also eine sehr alte und gleichzeitig eine sehr innovative Kompositionstechnik miteinander verschmolzen.

AL Bartók setzt auch Zwölftonreihen ein, obwohl er dieses Konzert nicht in der Zwölftontechnik komponierte. Zu Yehudi Menuhin soll er gesagt haben: »Ich wollte

Schönberg beweisen, dass man Zwölftonreihen benutzen und trotzdem tonal komponieren kann.«

GS Ja, und das funktioniert fantastisch! Relativ zu Beginn gibt es drei oder vier Phrasen mit Zwölftonreihen – und plötzlich kommt ein D-Dur Akkord. Das ist so perfekt komponiert. Eine echte Gänsehaut-Stelle! Übrigens kenne ich dieses Zitat aus erster Hand, denn ich hatte das Glück, mit Yehudi Menuhin über dieses Stück zu sprechen. Das war faszinierend, denn er kannte Bartók sehr gut, und sie haben für viele Stücke, u. a. auch die Solo-Sonate, zusammengearbeitet. Menuhin sagte mir damals, dass Bartók etwas unglücklich darüber war, dass viele Musiker seine Werke in einer etwas rauen und aggressiven Art spielten. Er dagegen wünschte sich, dass seine Melodien genauso »schön« behandelt werden wie die von Beethoven!

AL Wie haben Sie Menuhin kennengelernt?

GS Ich durfte einige Mal mit ihm zusammen spielen, er hat dirigiert. Menuhin war äußerst sympathisch und kollegial. Bei unseren Treffen war ich natürlich immer neugierig, eine seiner vielen Geschichten zu hören, denn er kannte alle meine damaligen Idole persönlich! Aber speziell von Bartók und diesem Konzert hat er mir sehr oft berichtet, auch was die Metronom-Angaben betrifft. Diese sind ja sehr genau notiert, und nach einem Abschnitt machte Bartók sogar immer sekundengenaue Zeitangaben, wie lange diese Phrase zu dauern hat. Natürlich war die Intention nicht, mit Stoppuhr zu spielen, aber Bartók wollte schon, dass man sich exakt nach seinen Angaben richtet. Noch einmal zurück zur Kompositionstechnik des Violinkonzerts. Ich versuche immer noch zu verstehen, was es eigentlich mit den Zwölftonreihen auf sich hat, von denen es so viele in diesem Werk gibt! Gut, vielleicht wollte Bartók etwas gegen Schönberg sticheln. Aber vielleicht wollte er auch die Zeit reflektieren? Im letzten Satz z. B. hört man zunächst Zimbeln, dann spielt die Geige eine Zwölftonreihe, die für mich absolut nach Jazz klingt (*singt die Stelle*). Das ist doch wirklich eine herausragende Leistung, so unterschiedliche Stile so miteinander zu verschmelzen.

AL Wenn wir schon dabei sind, über verschiedene Musikstile zu sprechen: Mögen Sie Jazz?

GS Ich lebe in New York! Natürlich interessiere ich mich für Jazz. Ich fantasiere manchmal, dass ich eines Tages noch beginne, Jazz zu studieren. Ansonsten höre ich das, was meine Kinder so anbringen. Im Moment steht Katy Perry bei ihnen hoch im Kurs.

AL Bartók soll Székely – der auch Primarius des Ungarischen Streichquartetts war – einmal provokant gefragt haben: »Du hast mir noch nicht verraten, wie du es schaffen möchtest, Kammermusik und Solistenkarriere zu vereinbaren?« Wie schaffen Sie diesen Spagat?

GS Bestimmt machte Bartók einen kleinen Spaß, aber ein Fünkchen Wahrheit ist natürlich dabei. Es ist kaum möglich, beides gleichermaßen intensiv zu betreiben. Ich spiele etwa 50 Konzerte pro Jahr, und der überwiegende Anteil sind Solokonzerte. Dabei wünsche ich mir immer wieder, mehr Zeit für Kammermusik zu

haben. Gerade für uns Geiger gibt es ein so umfangreiches und herrliches Repertoire!

AL Es gibt ja nicht nur diese beiden musikalischen Welten, sondern auch den um den Globus reisenden Künstler und den Familienvater Gil Shaham ...

GS Ach, das Reisen – das mache ich schon seit über 20 Jahren! Wenn ich unterwegs bin, ist es Routine. Ich weiß genau, wie die Tage ablaufen und wann ich wo sein muss. Manchmal habe ich das Gefühl, ich kenne das alles aus einem früheren Leben, so vertraut ist es mir. Zu Hause in New York mit drei kleinen Kindern erlebe ich das komplette Gegenteil. Manchmal wünsche ich mir, es wäre alles so gut organisiert wie auf Tour! Mit meiner Familie zählt immer nur der aktuelle Tag, die aktuelle Stunde, und unser Motto ist: »Lasst uns gut durch diesen Tag kommen, und wenn's geht auch durch den nächsten. Und mit etwas Glück bekommen wir ein paar Stunden Schlaf dazwischen.« (*lacht*)

AL Ihre beiden älteren Kinder spielen auch schon Geige. Üben Sie regelmäßig mit ihnen?

GS Der Standpunkt meiner Frau ist: Sie müssen jeden Tag üben, aber es ist in Ordnung, wenn sie nur kurz spielen, fünf bis 15 Minuten. Mein Standpunkt ist: Ich habe damit nichts zu tun (*lacht*). Wenn mein ältester Sohn mich dann doch ab und zu fragt: »Papa, muss ich heute noch üben?«, dann ist mein Standardsatz: »Ich weiß nicht, was sagt denn dein Lehrer?« Was ich allerdings gerne mache: Ich frage sie, ob ich sie auf dem Klavier begleiten darf. Ich gebe dann einen unglaublich schlechten Vom-Blatt-Spieler und Begleiter und mache sehr viele Fehler. Das lieben sie natürlich! Auf diese Weise bringe ich sie dazu, Stücke langsam zu spielen oder zu wiederholen. So haben wir alle unseren Spaß.

AL Als »Artist in Residence« sind Sie nicht nur in München mit dem Symphonieorchester aufgetreten, sondern erst kürzlich auch in der New Yorker Carnegie Hall. Es war das Abschlusskonzert der Amerika-Tournee des Orchesters mit Auftritten in Argentinien, Brasilien und New York, auf dem Programm stand noch einmal das Berg-Konzert. Macht es für Sie einen Unterschied, ob Sie in Ihrer Heimatstadt oder anderswo auftreten?

GS Oh ja! Immer wenn ich in New York spiele sind im Publikum Familienangehörige, Freunde oder Eltern von Mitschülern meiner Kinder. Das ist ein großer Unterschied, denn ich habe dann das Gefühl, die beiden wichtigsten Teile meines Lebens, meinen Beruf und meine Familie, für einen kurzen Moment miteinander verbinden zu können.

AL Vielleicht haben Sie gehört, dass Mariss Jansons in München für einen neuen Konzertsaal kämpft. In welchem Saal spielen Sie am liebsten? Sie standen ja schon auf allen Bühnen weltweit ...

GS Die Carnegie Hall in New York und der Musikvereinssaal in Wien zählen natürlich schon zu den Sälen, in denen ich am liebsten auftrete. Auch in Japan gibt es fantastische Konzerthäuser. Aber ich kann Mariss Jansons sehr gut verstehen – ein Top-Orchester braucht einen Top-Saal. Und übrigens verdient das auch dieses Top-Publikum! Ich habe selten eine so interessierte und aufmerksame Zuhörerschaft wie in München erlebt. Es ist einmalig, wie die Menschen dem Orchester verbunden sind. Auch deswegen macht es mir unglaublichen Spaß, für sie zu spielen.

»In dieser Saison führe ich ein Doppelleben zwischen New York und München«

»Artist in Residence« Gil Shaham – ein Resümee

Gil Shaham ist in dieser Saison »Artist in Residence« beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Er spielt insgesamt neun Konzerte in München, für das zehnte Konzert haben ihn das Orchester und Mariss Jansons im Rahmen ihrer Amerika-Tournee im Mai 2014 in seiner Heimatstadt New York »besucht«. Die Freude ist groß beim Wiedersehen vor der Probe in der New Yorker Carnegie Hall. Eines wird sofort klar: Gil Shaham und das Orchester sind in den vergangenen Monaten zusammengewachsen. Schon am Bühneneingang freundschaftliche Umarmungen, Schulterklopfen und Freude beim Wiedersehen mit Musikern und bekannten Gesichtern vom Management des Orchesters.

»In diesem Jahr führe ich ein Doppelleben zwischen New York und München. Viele wunderschöne musikalische Erlebnisse habe ich hier gehabt. Deswegen freue ich mich besonders, wenn das Orchester nach New York kommt, denn so kann auch meine Frau Adèle einige neugewonnene Freunde aus dem Orchester kennenlernen und ein bisschen an meinem zweiten Leben teilhaben.«

Gil Shaham ist in der New Yorker Klassikszene ein Star und tritt regelmäßig in der Carnegie Hall auf. So gibt es auch nach dem Violinkonzert von Alban Berg Standing Ovationen für den Solisten, das Orchester und Mariss Jansons. Obwohl in der Pause Gedränge vor dem Solistenzimmer herrscht und viele Freunde, Bekannte und Fans Gil Shaham begrüßen und ihm gratulieren wollen, huscht er kurz vor Ende der Pause – noch in Konzertkleidung – in den Saal, denn er will nicht verpassen, wie »dieses wunderbare Orchester Brahms' Zweite Symphonie spielt. Das muss ich mir unbedingt anhören.«

Seit über 20 Jahren ist Gil Shaham als Solist in der ganzen Welt unterwegs. In New York ist er nur einen Tag vor dem Orchester angekommen, noch Anfang der Woche spielte er einen Kammermusikabend im Wiener Musikverein. Trotz dieses anstrengenden Künstlerlebens hat Gil Shaham nie die Bodenhaftung verloren. So schnallt er sich nach unserem Gespräch in Wien seinen Geigenkasten auf den Rücken und geht ganz selbstverständlich los in Richtung U-Bahn. »Karlsplatz und Musikverein sind doch nur fünf Stationen von hier.« Kein Taxi, keine Allüren, keine Umstände. »Wir proben zwar erst in zwei Stunden, aber ich übe lieber noch in einem freien Zimmer im Musikverein als hier im Hotel. Irgendwie habe ich immer das Gefühl, ich störe meine Nachbarn.«

Auch im Musikverein warten nach dem Konzert Trauben von Fans vor dem Künstlerzimmer. Geduldig signiert er CDs, lässt sich mit jungen Musikstudenten fotografieren. Er plaudert kurz mit jedem, fragt nach und nimmt sich die Zeit, jedem einzelnen gerecht zu werden. Es ist schon kurz vor 23 Uhr, und die Lichter im Musikverein sind längst aus, als der letzte Wartende, ein Klavierstudent aus Madrid, ausspricht, was wohl sehr viele Menschen bei Gil Shahams Art, Musik zu machen, empfinden: »Gil, Sie stehen nicht nur auf der Bühne und spielen, sondern Sie teilen die Musik mit uns. Das ist so fantastisch.« Man merkt, Gil Shaham ist etwas gerührt und vielleicht auch sehr glücklich. Genau das ist es, was er mit seiner Geige erreichen will, »die Herzen der Menschen berühren«.

Andrea Lauber

Der Dreiklang von Natur, Tod und Volksmusik

Zu Gustav Mahlers Erster Symphonie

Rüdiger Heinze

Entstehungszeit

Erste Skizzen 1884, hauptsächliche Arbeit Januar bis März 1888

Uraufführung

20. November 1889 in Budapest in einem philharmonischen Konzert der Königlich-Ungarischen Oper unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen) – 18. Mai 1911 in Wien

Unter denen, die Gustav Mahlers Genie und Wesen früh erkannten, war sein Kollege Arnold Schönberg einer der Größten. 1913 wies er in seiner warmherzigen Prager Rede darauf hin, Mahlers Werdegang gehöre »überhaupt zu den Überwältigendsten. Eigentlich ist schon in der ersten Symphonie alles das, was ihn charakterisieren wird; hier schon klingt seine Lebensmelodie an, die er zur höchsten Entfaltung bringt. Die Hingabe an die Natur und die Todesgedanken.« So schön und wahr Schönbergs Analyse ist: Sie lässt sich unschwer um wenigstens zwei Gesichtspunkte erweitern. Zum einen gehört zu Mahlers Lebensmelodie, wie sie schon in seiner Ersten Symphonie anklingt, auch der Einbruch von grotesker, (allzu) »weltlicher« Musik (im drit-ten Satz); zum anderen setzt der Auftakt zu dieser Lebensmelodie schon vor der Ersten Symphonie ein, die gleichwohl – und sogar in konkretem Sinne – den Startpunkt zum Aufbau seiner symphonischen Welt darstellt. Mit dem eigentlichen Auftakt ist weniger die Kantate *Das klagende Lied* gemeint (1878–1880), das Mahler später als jenes Opus 1 bezeichnete, in dem er sich »fand«, als die *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883–1885), in denen bereits der Dreiklang Natur, Tod und Volksmusik anklingt. Stichworte aus Mahlers *Gesellen*-Texten, die in Thema und volksliedhafter Diatonik an Schuberts Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* erinnern, sind diesbezüglich: »Alles, alles, Ton und Farbe gewann im Sonnenschein! Blum und Vogel, groß und klein!« – »Ich wollt, ich läg auf der schwarzen Bahr, könnt nimmer die Augen aufmachen!« – »Wenn mein Schatz Hochzeit macht« (mit »Tanzmusik«-Klarinetten). Aber nicht nur, dass Mahler bereits in den vier *Gesellen*-Liedern zu seiner Lebensmelodie anhebt, er baut zwei von ihnen – verarbeitet – auch in seine Erste Symphonie ein, so wie er später einige seiner *Wunderhorn*-Lieder in den Symphonien Nr. 2 bis 4 aufgriff. Mit dem Thema von *Gieng heut Morgen übers Feld* leitet Mahler die (zu wiederholende) Exposition des ersten Satzes ein; mit dem Schlussabschnitt aus dem Lied *Die zwei blauen Augen* gestaltet er eine Episode der Idylle im parodistischen dritten (Trauermarsch-)Satz. Dieser Satz mit seinen grellen, verzerrenden Effekten war es übrigens, der die Auditorien bei den frühen Aufführungen der Ersten Symphonie derart verstörte, dass das Werk letztlich mehrfach durchfiel. Heute hingegen ist die Erste in D-Dur mit ihrem per Trompeten-Signal annoncierten Durchbruch zu einem hymnischen Finale die wohl populärste Symphonie Mahlers.

Der Anlass zur Komposition der *Lieder eines fahrenden Gesellen* und der Ersten Symphonie war derselbe: Mahlers unglückliche Liebe zur Sängerin Johanna Richter am Kasseler Theater, wo der junge Komponist

1883 als Zweiter Kapellmeister engagiert war. Doch Anlass und Inhalt sind strikt auseinanderzuhalten im Fall der Ersten Symphonie, die im Wesentlichen Anfang 1888 entstand, als Mahler wiederum eine Position als Zweiter Kapellmeister in Leipzig inne hatte (und auch dort eine letztlich konsequenzlose Liaison mit der Frau des Enkels von Carl Maria von Weber pflegte). Unter Vernachlässigung seiner Kapellmeisterpflichten vollendete Mahler die Erste Symphonie im Frühjahr 1888 und schrieb an seinen Freund Fritz Löhr in Wien: »So! mein Werk ist fertig! [...] Es ist so übermächtig geworden – wie es aus mir wie ein Bergstrom hinausfuhr! Heuer im Sommer sollst Du hören! Wie mit einem Schlag sind alle Schleusen in mir geöffnet!« Zu diesem Zeitpunkt umfasste die Erste Symphonie in zwei Abteilungen fünf Sätze, darunter an zweiter Stelle den Satz *Blumine* bzw. *Bluminenkapitel* (Andante in C-Dur), den Mahler 1896, vor der vierten Aufführung des Werks (in Berlin) strich. Die Uraufführung der Ersten fand am 20. November 1889 in Budapest statt, Mahler dirigierte als dortiger Operndirektor selbst. Nicht zuletzt, weil die erste Präsentation überwiegend auf Ablehnung stieß (*Neues Pester Journal*: »[...] wir werden [...] ihn immer wieder mit Vergnügen am Dirigentenpult erblicken, wenn er nicht seine eigenen Kompositionen dirigiert«), entschloss sich Mahler, den folgenden Aufführungen in Hamburg (1893) und in Weimar (1894) ein erläuterndes Programm beizugeben und die Symphonie »Titan« zu nennen – in Anlehnung an den frühromantischen Dichter Jean Paul und dessen gleichnamigen Roman (1800–1803). Doch damit verhinderte Mahler Missverständnisse keineswegs. Wenn an dieser Stelle das Programm wiedergegeben wird, dann nur unter dem ausdrücklichen Hinweis, die eine Hälfte davon wieder zu vergessen und die andere metaphorisch zu lesen.

1. Theil

›Aus den Tagen der Jugend‹, Blumen-, Frucht- und Dornstücke.

I. ›Frühling und kein Ende‹ (Einleitung und Allegro comodo). Die Einleitung stellt das Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf dar.

II. ›Blumine‹ (Andante).

III. ›Mit vollen Segeln‹ (Scherzo).

2. Theil

›Commedia humana‹

IV. ›Gestrandet!‹ (ein Todtenmarsch in ›Callots Manier‹)

Zur Erklärung dieses Satzes diene Folgendes: Die äußere Anregung zu diesem Musikstück erhielt der Autor durch das in Österreich allen Kindern wohlbekannte, parodistische Bild: Des Jägers Leichenbegängniß, aus einem alten Kindermärchenbuch: Die Thiere des Waldes geleiten den Sarg des gestorbenen Jägers zu Grabe; Hasen tragen das Fähnlein, voran eine Capelle von böhmischen Musikanten, begleitet von musicirenden Katzen, Unken, Krähen etc., und Hirsche, Rehe, Füchse und andere vierbeinige und gefiederte Thiere des Waldes geleiten in possirlichen Stellungen den Zug. An dieser Stelle ist dieses Stück als Ausdruck einer bald ironisch lustigen, bald unheimlich brütenden Stimmung gedacht, auf welche dann sogleich

V. ›Dall' Inferno‹ (Allegro furioso)

folgt als der plötzliche Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens.

Was darf nun aber Bestand behalten an diesem Programm? Zum Ersten – gleichnishaft – der Satz »Die Einleitung stellt das Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf dar«, zum Zweiten die Darlegung des

Totenmarschs als »Ausdruck einer bald ironisch lustigen, bald unheimlich brütenden Stimmung«, gespielt von »böhmischen Musikanten«, zum Dritten – abermals bedingt – die Einordnung des Finalsatzes als »Ausdruck eines im Tiefsten verwundeten Herzens« – wobei Mahler im Juli 1894 gegenüber Richard Strauss brieflich präziserte: »Ich beabsichtige eben einen Kampf darzustellen, in welchem der Sieg dem Kämpfer gerade immer dann am weitesten ist, wenn er ihn am nächsten glaubt. – Dieß ist das Wesen jeden seelischen Kampfes.« Zur Erinnerung: Natur, Tod und die Musik ländlicher Musikanten zählen zur »Lebensmelodie« Gustav Mahlers.

Alles aber, was über diese genannten Anhaltspunkte zur Stimmung hinausgeht, wurde vom Publikum so wörtlich verstanden, wie es Mahler nicht gemeint hatte. 1896 – nach der vierten Aufführung der Ersten (in Berlin) – schrieb er an den Musikschriftsteller Max Marschalk, dass es richtig gewesen sei, Titel und Programm wegzulassen, weil er, Mahler, es weder für erschöpfend, noch für zutreffend halte und es das Publikum auf falsche Wege geführt habe. Mahler hatte sich also zu diesem Zeitpunkt entschlossen, Abstand vom »Titan« zu nehmen und von aller wörtlichen Bebilderung. Darüber hinaus verzichtete er von nun an auf das *Bluminenkapitel*, den zweiten Satz – was die Symphonie auf die klassische viersätzig Form brachte. Insgesamt waren nun für die Erste jene künstlerischen Voraussetzungen wieder hergestellt, um die Mahler als Komponist noch mehrfach in seinem Leben zu kämpfen hatte: dass seine Musik als »ein Gleichnis der Welt in Tönen« zu hören sei.

Mit einem Gleichnis setzt auch der erste Satz seiner Ersten Symphonie von »ungefähr 50 Minuten« Dauer (Mahler) ein: *Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut.* Zu hören ist zunächst nur ein lang ausgehaltener Ton: der Ton ›a‹ – wie Alpha oder Anfang. Er, der im Folgenden unterschiedlich stark gegenwärtig bleibt, fächert sich zu Beginn über sechs Oktaven auf und wird von den Streichern hauptsächlich im Flageolett ausgeführt. Diese Spieltechnik, bei der die Saite nur leicht berührt wird, lässt kein Vibrato zu. Das Ergebnis ist ein »stehender«, gleichsam zeitloser Ton ohne Farbe, Wärme, Charakter. Unter diesem Vorzeichen fällt es nicht schwer, den »Einklang« ›a‹ als allgegenwärtigen Welten- und Sphärenklang zu hören, als Ur-Daseinslaut. Aus ihm heraus nun entwickeln sich zunehmend konkrete Naturlaute und beleben die Szene – parallel zur abnehmenden Intensität der ›a‹-Klangfläche. Aus dem »Einzeller« ›a‹ wird der »Zweizeller« ›a–e‹, eine fallende Quarte, dann der »Mehrzeller« einer fallenden Quartens-Sequenz. Ein verfremdeter Vogelruf, die Kuckucks-Quart, tritt später hinzu. Schließlich ertönen auch diverse Naturton-Signale (Klarinette, Trompete), die schon so etwas wie Sendboten »bewohnter« Welt darstellen – bis nach den ersten 62 Takten dieser Symphonie, eingeleitet abermals durch fallende Quartens in der ersten Klarinette, *Gieng heut Morgen übers Feld* (Celli) angestimmt wird.

Und die fallende Quarte wird von nun an den Hörer als ein integrales Motiv durch die gesamte Symphonie begleiten. Als »Bauerntanz« bezeichnete der Dirigent Willem Mengelberg in seiner Dirigierpartitur den zweiten Satz (*Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell*). Ein Grund für diese Assoziation ist – keine Frage – im stampfenden, derben, »kräftig-bewegten« Quartfall zu sehen. Er setzt tänzerische Impulse zunächst in den Celli sowie in den Bässen und wechselt dann in andere Stimmen, bevor das Trio dieses Scherzos zu einem »recht gemächlichen« Ländler, »sehr zart und ausdrucksvoll« von der Ersten Violine zu spielen, anhebt.

Dem dritten Satz (*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*) liegt der Volkskanon *Bruder Jakob* (*Frère Jacques*) zugrunde, der hier aber – eingeleitet durch die Pendelquarte in den Pauken – zu einem Mahler-typischen Trauermarsch in Moll umgedeutet wird. Zweimal »stoppt« das Leichenbegängnis: Zuerst durch eine »tümelnde Blaskapelle« bei Col-legno-Streicherbegleitung (»Mit Parodie«), später durch eine träumerische Idylle, die die letzte Strophe von Mahlers viertem Gesellen-Lied *Die zwei blauen Augen* zitiert. Dann aber, gegen Ende des dritten Satzes, prallen grotesk die zwei musikalischen Sphären von Blaskapelle und Trauermarsch aufeinander. Banales Leben und unheimlicher Tod geraten ineinander.

In drei Schüben vollzieht sich im Finale (*Stürmisch bewegt*) der Durchbruch zu einer Hymne, zu einem »Siegeschoral« – wie Mahler ihn selbst bezeichnete. Und jedes Mal spielt dabei das Blech die tragende Rolle, zunächst mit Dämpfern, dann im dreifachen Forte – bis schließlich die Grundtonart D-Dur der Symphonie erreicht ist und das aus der Quarte abgeleitete Apotheosenthema »triumphal« ertönt. Dabei haben die Hörner alles zu übertönen, bis hin zu den Trompeten. Mahlers Partiturvorschrift lautet: »Alle Hornisten stehen auf, um die möglichst größte Schallkraft zu erzielen.« Nicht zuletzt aus dem Siegeschoral speist sich die fulminante Wirkung, die Mahlers Erste heute in den Konzertsälen erzielt.

Gil Shaham

Der in den USA geborene und in Israel aufgewachsene Gil Shaham begann seine Violinstudien mit sieben Jahren bei Samuel Bernstein in Jerusalem und setzte sie dort bei Haim Taub fort. Nach Kursen bei Dorothy DeLay und Jens Ellermann in den USA gewann der Geiger 1982 den Ersten Preis beim israelischen Claremont Wettbewerb. Daran schloss sich ein Stipendium an der Juilliard School of Music in New York an, wo er weiterhin von Dorothy DeLay sowie von Hyo Kang ausgebildet wurde. Bereits im Alter von zehn Jahren gab Gil Shaham beim Jerusalem Symphony Orchestra sein erstes Konzert, bald darauf folgte ein Soloauftritt mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta. Nach seinem gefeierten Europadebüt 1986 beim Schleswig-Holstein Musik Festival hat er sich schließlich an die Weltspitze gespielt. Heute arbeitet Gil Shaham mit international führenden Orchestern und Dirigenten, ist zugleich aber auch mit Solo-Recitals und Kammermusik zu erleben. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche renommierte Preise, u. a. den Grammy, den Grand Prix du Disque, den Diapason d'or und den Gramophone Editor's Choice. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen die Aufnahmen des a-Moll-Klaviertrios von Tschairowsky mit Yefim Bronfman und Truls Mørk, Elgars Violinkonzert mit dem Chicago Symphony Orchestra unter David Zinman sowie das Mendelssohn-Oktett und Violinkonzerte von Haydn mit den Sejong Soloists. 2013 veröffentlichte er gemeinsam mit seiner Schwester, der Pianistin Orli Shaham, die hochgelobte CD Nigunim: Hebrew Melodies mit Werken, die auf jüdischen Volksweisen beruhen. 2008 wurde Gil Shaham mit dem begehrten Avery Fisher Prize ausgezeichnet und 2012 von Musical America zum »Instrumentalist of the Year« ernannt.

Dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Gil Shaham seit mehr als 25 Jahren verbunden. 1987, erst 16-jährig, gab er hier sein Debüt, damals spielte er das Zweite Violinkonzert von Prokofjew unter der Leitung von Yuri Ahronovitch. Unter Lorin Maazel war er dann wiederholt mit dem Violinkonzert von Johannes Brahms zu Gast – ein Werk, das ihm besonders am Herzen liegt. Im Rahmen seiner Residenz 2013/2014 widmet er sich mit Berg und Bartók u. a. dem für ihn besonders wichtigen Konzertrepertoire der 1930er Jahre. Die Solo-Sonaten und -Partiten von Bach, die er im Rahmen von drei Kammerkonzerten spielt, bilden den Kammermusik-Schwerpunkt der laufenden Spielzeit. Weitere Auftritte führten ihn zum San Francisco Symphony und zum Los Angeles Philharmonic Orchestra. Mit den Wiener Philharmonikern und dem Violinkonzert von Korngold gastierte er im März 2014 in der New Yorker Carnegie Hall.

Yannick Nézet-Séguin

Eine Bilderbuchkarriere beförderte den 1975 geborenen Kanadier Yannick Nézet-Séguin in nur wenigen Jahren an die Spitze der jungen Dirigentengeneration. Nach seinem Studium am Conservatoire de musique du Québec in Montréal (in den Fächern Klavier, Dirigieren, Komposition und Kammermusik) und am Westminster Choir College in Princeton (Chordirigieren) sowie intensiven Anregungen durch Carlo Maria Giulini startete er seine Laufbahn in seinem Heimatland. Er ist seit 2000 Künstlerischer Direktor und Chefdirigent des Orchestre Métropolitain de Montréal und stand am Pult aller großen kanadischen Orchester, bevor er 2004 erstmals in Europa dirigierte. Großes internationales Aufsehen erregte er 2008 mit seinem

Debüt bei den Salzburger Festspielen, als er mit Gounods *Roméo et Juliette* und dem Mozarteumorchester das Publikum zu Begeisterungstürmen hinriss und vergessen ließ, dass Anna Netrebko, der eigentliche Star der Produktion, ihren Auftritt absagen musste. Die versäumte Aufführung mit der russischen Sopranistin konnte 2010 nachgeholt werden, im selben wie im folgenden Jahr dirigierte Yannick Nézet-Séguin in Salzburg auch den *Don Giovanni*. Des Weiteren leitete er Operaufführungen u. a. an der New Yorker Metropolitan Opera (*Carmen*, *Don Carlo*, *Faust*, *La traviata*, *Rusalka*), der Mailänder Scala (*Roméo et Juliette*), dem Royal Opera House Covent Garden in London (*Rusalka*) und an der Nederlandse Opera (*Die Sache Makropulos*, *Turandot*, *Don Carlo*).

Seit 2008 ist Yannick Nézet-Séguin Musikdirektor der Rotterdamer Philharmoniker und Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra. Zu Beginn der Spielzeit 2012/2013 übernahm er die Position des Music Directors beim Philadelphia Orchestra, mit dem er erst kürzlich eine ausgedehnte China-Japan-Tournee unternahm. Auch als Gastdirigent steht Yannick Nézet-Séguin regelmäßig am Pult weltweit renommierter Orchester wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, den Staatskapellen Dresden und Berlin sowie dem Chamber Orchestra of Europe. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war er bereits mehrfach zu erleben, zuletzt im Sommer 2013 mit einem Opernprogramm bei Klassik am Odeonsplatz. Auch auf dem CD-Markt hat Yannick Nézet-Séguin bereits große Anerkennung gefunden. Ganz neu erschienen sind die vier Symphonien von Robert Schumann mit dem Chamber Orchestra of Europe, mit dem er auch Mozarts *Don Giovanni* und *Così fan tutte* eingespielt hat. Mit dem Philadelphia Orchestra veröffentlichte er 2013 Strawinskys *Sacre du printemps*. Yannick Nézet-Séguin erhielt zahlreiche Ehrungen, u. a. den Royal Philharmonic Society Award und den kanadischen National Arts Centre Award.

**Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanagement

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00-34 111

IMPRESSUM

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

VERANTWORTLICH

Dr. Renate Ulm

REDAKTION

Dr. Vera Baur

Nachdruck nur mit Genehmigung

TEXTNACHWEIS

Jörg Handstein: Originalbeitrag für dieses Heft; Interview Gil Shaham: Andrea Lauber; Rüdiger Heinze: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 1./2. März 2007; Musik & Bild: Renate Ulm; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.