

Donnerstag 27.2.2014

Freitag 28.2.2014

4. Abo C

Herkulesaal

20.00 – ca. 21.45 Uhr

13/14

MARISS JANSONS

Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Schülerinnen des
Pestalozzi-Gymnasiums München:
Luise Comtesse, Johanna Gerstner,
Magdalena Gorihsen, Judith Holzwarth,
Pauline Liebert und Linda Nowotny
(Vorbereitung: Uta Sailer)

Gast: die Geigerin Marije Grevink

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

Freitag, 28.2.2014, auf BR-KLASSIK

PAUSENZEICHEN

»Gibt es für Musik eine Fortschrittspartei?«

– Richard Strauss und die Moderne

Ein Essay von Elgin Heuerding

VIDEO-LIVESTREAM

Freitag, 28.2.2014, auf br.klassik.de

Dieses Konzert kann nach der Übertragung im
Radioprogramm BR-KLASSIK eine Woche lang
unter br-klassik.de nachgehört werden.

John Adams

»Slonimsky's Earbox« für großes Orchester

Richard Strauss

»Don Juan«

Tondichtung nach Nikolaus Lenau für großes Orchester, op. 20

Pause

Richard Strauss

»Tod und Verklärung«

Tondichtung für großes Orchester, op. 24

Richard Strauss

Walzerfolge Nr. 1

aus der »Der Rosenkavalier«, op. 59

Die »magische Schachtel«

Zu John Adams und seinem Stück *Slonimsky's Earbox*

Thomas Schulz

Entstehungszeit

1996

Widmung

Kent Nagano

Uraufführung

12. September 1996 in Manchester mit dem Hallé Orchestra unter der Leitung von Kent Nagano

Lebensdaten des Komponisten

Geb. am 15. Februar 1947 in Worcester, Massachusetts (USA)

»Gerade das Korrupte interessiert mich!« Dieser Ausspruch von John Adams – außerhalb seiner Heimat Amerika einer der meistaufgeführten und beliebtesten zeitgenössischen Komponisten – ist natürlich nicht politisch oder gar moralisch gemeint, sondern bezieht sich auf die Musik. Denn stilistischer Rigorismus war John Adams stets fremd, ob in der europäischen Avantgarde, der er äußerst kritisch gegenübersteht, oder innerhalb der Minimal Music, der er gern zugerechnet wird. Diese Offenheit allen Richtungen gegenüber gehörte bereits in seinem Elternhaus zum ästhetischen Programm: »Ich bin in einem Haushalt aufgewachsen, in dem keine Unterschiede zwischen Benny Goodman und Mozart gemacht wurden«, erinnert sich der Komponist. Adams wuchs in ländlicher Umgebung in East Concord (New Hampshire) auf. Die ersten musikalischen Unterweisungen erhielt er von seinem Vater, einem Amateurmusiker und begabten Klarinettenisten; mit ihm gemeinsam spielte er regelmäßig in einer örtlichen Blaskapelle. 1965 begann er seine musikalischen Studien an der Harvard University, die er 1971 abschloss. Das akademische Klima in Harvard empfand Adams jedoch als einengend; und trotz durchaus vorhandenen Respekts für seinen Kompositionslehrer Leon Kirchner konnte er der Art von Musik – Atonalität und Serialismus –, wie sie dort vor allem gelehrt wurde, wenig abgewinnen. Nach seinem Studium ging er nach San Francisco, wo ihn Musik und Lebensgefühl der »Flower-Power«-Bewegung beeinflussten. Die bunte, vibrierende Atmosphäre dieser Stadt mit ihren vielfältigen kulturellen und (auch pop-)musikalischen Stilen empfand er als Befreiung nach den für ihn öden Jahren in Harvard. Von 1972 an lehrte er zehn Jahre lang am San Francisco Conservatory of Music, zwischenzeitlich engagierte ihn das San Francisco Symphony Orchestra als musikalischen Berater; hier entwickelte er eine Konzertreihe mit dem Titel »New and Unusual Music« und war von 1982 bis 1985 zugleich »Composer in Residence«. Seine individuelle kompositorische Handschrift fand Adams erst spät. Nach experimentellen Anfängen erzielte er seinen ersten großen Erfolg mit dem Klavierstück *Phrygian Gates* (1977/1978) und dem Streichseptett *Shaker Loops* (1978, später für Streichorchester bearbeitet), in denen er die Prinzipien der Minimal Music anwandte. In dieser Kompositionsmethode mit ihrer auf steter Wiederholung und allmählicher Transformation rhythmischer Muster sowie auf statischen tonalen Harmonien beruhenden klanglichen Gestalten erkannte Adams für sich die »einzig wirklich

interessante und wichtige stilistische Entwicklung der vergangenen 30 Jahre«. Doch sich dieser Technik sklavisch zu verschreiben, weigerte sich Adams mit seinem Faible für das »Korrupte«. Neben den vielfältigen Möglichkeiten des Minimalismus sah er auch dessen Einschränkungen, vor allem auf emotionaler Ebene: »Ich versuche, in meinem Schaffen auch die tragischen Seiten des Lebens zu berücksichtigen. Das ist dem Minimalismus bisher noch nicht gelungen.« Die Dimension des Tragischen stärker zu erkunden, sollte ihn auf dem Gebiet des Musiktheaters mehrfach beschäftigen – und dies, obwohl er dem Genre im Grunde äußerst kritisch gegenübersteht. In Zusammenarbeit mit dem Regisseur Peter Sellars entstanden mehrere Opern und musikdramatische Werke, in denen sich Adams konkret mit tagespolitischen Themen und Ereignissen auseinandersetzte, die er zu Mythen der modernen Gesellschaft transformierte – so *Nixon in China* (1987) über das Treffen von US-Präsident Nixon mit Mao Tse-Tung, *The Death of Klinghoffer* (1991) über die Entführung des Schiffes »Achille Lauro« durch palästinensische Terroristen und *Doctor Atomic* (2005) über den Atomphysiker Robert Oppenheimer. Mit *Klinghoffer*, einem seiner bewegendsten Werke, begann zudem eine Wandlung seiner Tonsprache hin zu größerer melodischer und harmonischer Komplexität; Adams' Musik wurde dissonanter, rauher, aggressiver – im orchestralen Genre etwa in der *Chamber Symphony* (1992) und dem Violinkonzert (1993) –, die Einflüsse des Minimalismus schwanden allmählich, stellten nun lediglich eine von vielen Grundingredienzien seiner Tonsprache dar. Adams beschreibt diese Entwicklung hin zu »einer anderen Sprache mit größerer Kraft für Synthese und Vieldeutigkeit« wie folgt: »Das Terrain ist gefährlicher, aber auch fruchtbarer – viel eher in der Lage, Tiefe und emotionale Flexibilität zum Ausdruck zu bringen.«

Von größter Wichtigkeit bei der Entdeckung neuer stilistischer Dimensionen war für Adams die Bekanntschaft mit dem Buch *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* von Nicolas Slonimsky. Der im zaristischen St. Petersburg geborene und 1995 in den USA im Alter von 101 Jahren gestorbene Komponist, Dirigent und Musikforscher veröffentlichte diese Schrift in Adams' Geburtsjahr 1947. In ihr zeigte er einen Umgang mit den mannigfachen im Tonsystem vorhandenen bzw. möglichen Skalen und Modi, die nicht nur Adams, sondern auch Jazz- und Rockmusiker wie John Coltrane und Frank Zappa tief beeinflussten. Auf der Grundlage von Slonimskys *Thesaurus* entwickelte Adams eine eigene modale Transpositionstechnik, die er »Earbox« nannte und die nach eigener Aussage die meisten seiner Kompositionen seit der *Chamber Symphony* prägte: »Dieses verlässliche kleine ›Vademecum‹ ermöglicht mir, jedes Stück einer musikalischen Landschaft zu überblicken – ob klein oder groß – und dessen Farbgebung und emotionalen Effekt augenblicklich zu transformieren.« Slonimsky war zudem ein origineller und witziger Kopf mit einem geradezu enzyklopädischen Wissen, dessen *Lexicon of Musical Invective* (*Lexikon der musikalischen Beschimpfungen*) – eine Sammlung der giftigsten Musikkritiken aus zwei Jahrhunderten – Adams besonders schätzt und als »zutiefst trostreich« bezeichnet. Im Jahr 1996 ergab sich für Adams die Gelegenheit, Slonimsky, den er persönlich kannte, ein kompositorisches Denkmal zu setzen. Das Hallé Orchestra aus Manchester beauftragte ihn mit einem Orchesterwerk zur Eröffnung der neuen Bridgewater Hall. Das Ergebnis, Slonimsky's Earbox, ist dem Dirigenten Kent Nagano gewidmet, einem langjährigen Förderer von Adams' Musik, der das Stück am 12. September 1996 in Manchester aus der Taufe hob. Nach Adams besteht *Slonimsky's Earbox* aus »einem Bündel von Skalen und Modi, einige davon exotisch, einige ganz gewöhnlich, die die harmonische und melodische Welt der Musik kontrollieren«. Etwas poetischer beschreibt er an anderer Stelle das Bild einer »Zauberschachtel, die mit einer Unzahl von Skalen gefüllt ist«. Und wie das Öffnen einer solchen magischen Schachtel mutet auch der explosionsartige Beginn des Stücks an, der den Anfangstakten von Strawinskys *Le chant du rossignol* entlehnt ist. Adams ist, wie er selbst in seinem Kommentar zur Earbox anmerkt, fasziniert von der Art und Weise, wie der frühe Strawinsky und andere russische Komponisten modale Skalen und Harmonien benutzt haben. Während der 13 Minuten Spieldauer von *Slonimsky's Earbox* werden wir Zeuge einer Vielzahl von Ereignissen – die Musik durchwandert im Eiltempo diverse stilistische Ebenen, auch das typische Pulsieren der Minimal Music meldet sich in einigen Passagen zurück; vorherrschend ist der Eindruck von frenetischer Energie und – untypisch für zeitgenössische Musik, doch sehr typisch für Adams – mitreißender, euphorischer Freude. Ein weiterer Aspekt ist von Bedeutung, den der Komponist selbst hervorhebt: das Primat der Tonalität, das gerade durch die zahlreichen melodischen Experimente, die Slonimsky in seinem Buch aufzeigte, umso stärker hervortritt. Mit seiner Musik, nicht zuletzt mit Slonimsky's Earbox, hat

Adams bewiesen, dass Komponieren im Rahmen der Tonalität auch heute noch ebenso gültige wie faszinierende Resultate zeitigen kann.

Dichtung und Drama

Zu Richard Strauss' Tondichtung *Don Juan*

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

Frühjahr – 30. September 1888

Widmung

»Meinem lieben Freunde Ludwig Thuille«

Uraufführung

11. November 1889 im Weimarer Hoftheater mit der Großherzoglichen Hofkapelle unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

»Neulich war ich also im ›Siegfried‹ und sage Dir, gelangweilt habe ich mich wie ein Mops«, beklagte sich Richard Strauss 1878 in einem Brief an seinen Jugendfreund Ludwig Thuille. »Die Geiger erschöpfen sich in ewigen Tremolos und das Blech in Geigenpassagen und sogar die Trompetensordine hat Wagner angewendet, um alles nur recht scheußlich und infam zu machen.« Es fällt nicht schwer, hinter diesen Zeilen die Ansichten des Vaters, des Hornisten Franz Strauss, zu erkennen, der seinen Sohn in streng konservativem Geist zur Verehrung der Klassiker erzog – und zu einer entschiedenen Wagner-Gegnerschaft. Am 22. Juli 1879 teilte Richard Strauss seinem Freund Thuille mit: »Ich spiele jetzt aus unsrer Mozartausgabe sehr fleißig Mozartsche Klavierkonzerte und sage Dir, es ist herrlich, es ist für mich der größte Genuß. Diese Gedankenfülle, dieser Harmoniereichthum und dennoch das Maßhalten in allem, die herrlichen, lieblichen, zarten, köstlichen Gedanken selbst, diese feine Begleitung. Doch so etwas kann man jetzt nicht mehr spielen! Jetzt nur mehr Schmarrn: entweder Gesäusel oder rohes Brausen und Schmettern oder platter musikalischer Unsinn! Während Mozart mit wenigen Mitteln alles sagt, was einen Hörer erquicken kann und wahrhaft ergötzen und erbauen, sagen jene mit allen Mitteln garnichts oder nur wenig. Es ist gerade die verkehrte Welt! Zum davonlaufen!« Im Winter 1885/1886 jedoch begann sich der Wind zu drehen: In seiner Zeit als Musikdirektor in Meiningen lernte Strauss den Geiger, Dirigenten und Komponisten Alexander Ritter kennen, eine Begegnung, die er später als »Wendepunkt« seines Lebens bewerten sollte. Ritter wurde zum musikalisch-philosophischen Ratgeber und väterlichen Freund des jungen Münchners: Ihm verdanke er mehr »als irgendeinem anderen lebenden oder toten Menschen«, bekannte Strauss. Und die enge Verbindung riss auch nicht ab, als er im Sommer 1886 in seine Heimatstadt zurückkehrte, um dort als Dritter Kapellmeister an der Hofoper zu dirigieren, denn auch Ritter hatte sich entschlossen, seine Anstellung als Geiger in der Meininger Hofkapelle aufzugeben und ebenfalls nach München zu wechseln. Alexander Ritter (1833–1896), ein radikaler Wagner-Anhänger, vermochte seinen Schützling schon bald zur Programmmusik eines Franz Liszt und dem Gesamtkunstwerk des Bayreuther Meisters zu bekehren. »Sein Einfluß hatte etwas Sturmwindartiges«, erklärte Strauss. »Er drängte mich dazu, das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben haben.« Die Sonatenform, so lautete eine der »Lehren« des Alexander Ritter, sei mit Beethoven »bis aufs Äußerste erweitert worden«. Im Schaffen der nachgeborenen Epigonen – zu denen der fanatische Wagnerianer auch Brahms zählte! – sei davon nicht mehr als ein »leeres Gehäuse« übriggeblieben, »in dem bequem Hanslicks tönende Floskeln Platz« hätten. Die Ritter'sche Ideologie, ein Echo der Schriften Richard Wagners, fiel bei Strauss auf fruchtbaren Boden und gab

seinem frühen Schaffen wichtige und produktive Anstöße: theoretische Einsichten mit tiefgreifenden Folgen für die kompositorische Praxis. »Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen – dieses Lisztsche Grundprinzip seiner sinfonischen Werke, in denen tatsächlich die poetische Idee auch zugleich das formbildende Element war, wurde mir von da ab der Leitfaden für meine eigenen sinfonischen Arbeiten«, schrieb Strauss im Rückblick auf jene für seinen künstlerischen Werdegang so entscheidende Zeit.

Strauss hat diesen Standpunkt später nie wieder mit solcher Unbedingtheit vertreten wie in den Jahren nach der Bekanntschaft mit Alexander Ritter: Nur die Programmmusik sei die »eigentliche Musik«, die »wahre Kunst«, behauptete er damals; für eine »ganz äußerliche musikalische Logik« fehle ihm jedes Verständnis, »da ich nurmehr eine dichterische Logik anerkenne«. In einem Brief vom 24. August 1888 an Hans von Bülow, verfasst wenige Wochen vor Abschluss der *Don Juan*-Partitur, versuchte Strauss, seine neugewonnenen Vorstellungen vom Komponieren darzulegen: »Will man nun ein in Stimmung und konsequentem Aufbau einheitliches Kunstwerk schaffen und soll dasselbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muß das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee, mag dieselbe nun als Programm dem Werke beigefügt werden oder nicht.« Diese mit dem Anspruch der Allgemeinverbindlichkeit formulierte These fand jedenfalls in den Werken, an denen Strauss zur selben Zeit arbeitete, ihre eindrucksvolle Bestätigung. Ein Blick in die Kompositionsskizzen des *Don Juan* verrät, dass verbale Notizen die Entwürfe der Themen und Motive begleiteten und Strauss zu seiner eigenen Orientierung detaillierte programmatische Leitlinien fixierte. Die Textfragmente aus Nikolaus Lenaus dramatischem Gedicht *Don Juan* (1844), die Strauss der Partitur voranstellte, umreißen dagegen weniger den Verlauf der Komposition als vielmehr deren allgemeinen Charakter. »Hinaus und fort nach immer neuen Siegen, / Solang der Jugend Feuerpulse fliegen!« – dieser Ausruf des Lenau'schen Don Juan trifft die impulsive Eigenart der Tondichtung am besten: die rauschhafte Ästhetik des Augenblicks, das lodernde Temperament einer Musik, die aufflammt, stets aufs Neue sich entzündet, verglüht, um schließlich in den öden und fahlen Klängen der letzten Takte zu verlöschen – wie der in Selbstekel und Lebensüberdruß sterbende Held. *Don Juan* – der Titel des Werkes ist zugleich sein Programm.

»Die Art seines Talents weist den Komponisten eigentlich auf den Weg des Musikdramas«, erkannte der Wiener Kritiker Eduard Hanslick im Januar 1895. Diesen Weg allerdings hatte Strauss längst betreten, denn schon im Vorjahr, am 10. Mai 1894, war in Weimar sein Opernerstling *Guntram* uraufgeführt worden. Doch nicht der *Guntram*, so lässt sich feststellen, nicht das »Gesellenstück« des enthusiastischen Wagnerianers, sondern die Tondichtungen waren es, die Richard Strauss den Weg zu seinen großen, unvergänglichen Musikdramen ebneten. In den symphonisch-programmatischen Werken gelang es dem Komponisten, sich von dem »prunkvollen 4-Hörner-Orgelklang des Wagnerschen Orchesters« zu lösen und das gewaltige spätromantische Instrumentarium vielfältig aufzuschlüsseln, Transparenz und Beweglichkeit zu erzielen und zu einer stärkeren Individualisierung der Stimmen zu finden. Der begnadete Musikdramatiker Strauss schuf sich in jenen Jahren, die der *Salome*, der *Elektra* und dem *Rosenkavalier* wegbereitend vorangingen, eine eigene, unverwechselbare Orchestersprache, die ihn auch ohne Worte und Gesang zu musikalischer Psychologie und aussagekräftigen Klangbildern, zu präziser Charakterzeichnung und realistischer Situationsbeschreibung befähigte. Ein logischer, schöpferisch konsequenter Entwicklungszug verbindet folglich die Kompositionen der Strauss'schen Programmmusik mit seinen späteren Opern. Man muss durchaus nicht mit Gabriel Fauré einverstanden sein, der die *Salome* als eine »Symphonische Dichtung mit Gesangsstimmen« bezeichnete – ein Urteil, das der meisterhaften Behandlung der menschlichen Stimme in Deklamation und Kantabilität überhaupt nicht gerecht wird –, um dennoch zu erkennen, dass es der orchestrale Kosmos ist, der mit seinen Leitmotiven, Klangfarben und Zwischentönen, mit seinen geheimnisvollen Lauten, bizarren Effekten und poetischen Schönheiten das Strauss'sche Musikdrama von Grund auf beherrscht und den handelnden Figuren Statur und Tiefe verleiht. Als Tondichter und Dramatiker – das eine wäre ohne das andere nicht denkbar – fand Strauss seine zeitlos-moderne Rolle in den Wechselfällen der Musikgeschichte und hinterließ ein Lebenswerk, dessen Reichtum und Originalität sich als wahrhaft unerschöpflich erwiesen haben.

Den Zauberkreis, den unermesslich weiten,
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten
Möcht' ich durchziehn im Sturme des Genusses,
Am Mund der Letzten sterben eines Kusses.
O Freund, durch alle Räume möcht' ich fliegen,
Wo eine Schönheit blüht, hinknien vor jede
Und, wär's auch nur für Augenblicke, siegen.

Ich fliehe Überdruss und Luster mattung,
Erhalte frisch im Dienste mich des Schönen,
Die einzle kränkend, schwärm' ich für die Gattung.
Der Odem einer Frau, heut Frühlingsduft,
Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.
Wenn wechselnd ich mit meiner Liebe wandre
Im weiten Kreis der schönen Frauen,
Ist meine Lieb' an jeder eine andre,
Nicht aus Ruinen will ich Tempel bauen.
Ja! Leidenschaft ist immer nur die neue;
Sie lässt sich nicht von der zu jener bringen,
Sie kann nur sterben hier, dort neu entspringen,
Und kennt sie sich, so weiß sie nichts von Reue.
Wie jede Schönheit einzig in der Welt,
So ist es auch die Lieb', der sie gefällt.
Hinaus und fort nach immer neuen Siegen,
Solang der Jugend Feuerpulse fliegen!

Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben,
Er hat vertobt, und Stille ist geblieben.
Scheintot ist alles Wünschen, alles Hoffen;
Vielleicht ein Blitz aus Höh'n, die ich verachtet,
Hat tödlich meine Liebeskraft getroffen,
Und plötzlich war die Welt mir wüst, umnachtet;
Vielleicht auch nicht; – der Brennstoff ist verzehrt,
Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.

Textausschnitt aus Nikolaus Lenaus dramatischem Gedicht *Don Juan*

Suggestiver Klangsinn

Zu Richard Strauss' Tondichtung *Tod und Verklärung*

Monika Lichtenfeld

Entstehungszeit

1888/1889

Widmung

»Meinem lieben Freunde Friedrich Rösch zugeeignet«

Uraufführung

21. Juni 1890 in Eisenach unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

Tod und Verklärung ist die dritte jener berühmten Serie von »Tondichtungen für großes Orchester«, mit denen der junge Richard Strauss vor der Jahrhundertwende Eklats entfesselte, noch bevor er sich mit *Salome* und *Elektra* als einer der führenden Opernkomponisten der Zeit etablieren konnte. Erste Skizzen zur Komposition entstanden, unmittelbar nach Abschluss des *Don Juan* und noch während der Revisionsarbeiten an *Macbeth*, in den Wintermonaten 1888/1889 in München, wo Strauss damals als Dritter Kapellmeister an der Hofoper engagiert war. Anfang Oktober wechselte er, nunmehr als Zweiter Hofkapellmeister, nach Weimar über, und dort konnte er am 18. November 1889 die Reinschrift der Partitur beenden.

Als Strauss im folgenden Sommer eingeladen wurde, ein Konzert mit eigenen Kompositionen im Rahmen der Tonkünstlerversammlung des »Allgemeinen Deutschen Musikvereins« in Eisenach zu dirigieren, stellte er – am 21. Juni 1890 – neben der *Burleske* für Klavier und Orchester (mit Eugen d'Albert als Solisten) auch *Tod und Verklärung* zum ersten Mal einem so sachverständigen wie kritischen Publikum vor. »»Tod und Verklärung««, berichtete er stolz seiner Schwester von den Proben, »hat alles übrige tot gemacht, die Musiker waren wie verhagelt und ganz baff vor Erstaunen, es war ein merkwürdiger Eindruck«. Der Erstdruck der Partitur erschien im April 1891 bei Joseph Aibl in München mit der Opuszahl 24 und einer Widmung an den Münchner Jugendfreund Friedrich Rösch.

Eine sinnfällige Thematik und plastische Gliederung sicherten dem neuen Werk von Anfang an breiteste Resonanz. Auf die Eisenacher Premiere folgten rasch Aufführungen in Weimar, Berlin, Leipzig, München, Wien, wenig später auch in Budapest, Paris, Amsterdam, Brüssel, London und St. Petersburg, und schon um die Jahrhundertwende hatte sich *Tod und Verklärung*, neben *Don Juan* und *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, als populärste der Strauss'schen Tondichtungen fest im Konzertrepertoire etabliert. Das verdankte sie nicht zuletzt der spektakulären Titelidee, die Anlass zu tief sinnigen Deutungen bot, freilich auch mancherlei Mystifikationen provozierte – etwa die in Konzertführern weit verbreitete Legende, Strauss habe hier eigene Erfahrungen einer lebensbedrohenden Krankheit musikalisch verarbeitet. In einem Brief an Wilhelm Bopp hat der Komponist diese Fehlinformation selbst korrigiert: »»Tod und Verklärung« ist reines Fantasieprodukt – kein Erlebnis liegt ihm zugrunde (krank wurde ich erst zwei Jahre darnach). – Ein Einfall wie ein anderer, wahrscheinlich letzten Endes das musikalische Bedürfnis, nach *Macbeth* (beginnt und schließt in Dmoll) und *Don Juan* (beginnt in E dur und schließt in Emoll) ein Stück zu schreiben, das in C moll anfängt und in C dur aufhört! Qui le sait?«

Zur seinerzeit gängigen Kolportage gehörte auch die – zumal von konservativen Kritikern propagierte – Ansicht, Strauss habe das der Partitur als »Motto« vorangestellte Gedicht Alexander Ritters Zeile für Zeile in Musik umgesetzt: Ritters schwülstig-triviale Versbeschreibung wurde indes erst nachträglich für das Programmheft der Uraufführung verfasst. Allerdings hat sich der Komponist auch in späteren Jahren noch rückhaltlos zu dieser »poetischen Ideenskizze« bekannt. Denn Ritter, dem väterlichen Freund und Mentor, den er 1885 als junger Musikdirektor in Meiningen kennengelernt hatte, verdankte Strauss entscheidende Anregungen für seine künstlerische Entwicklung. »Ritter«, so erzählte er später seinem amerikanischen Biographen James Huneker, »war außerordentlich belesen in allen philosophischen Werken, in der neuen und alten Literatur, überhaupt ein Mann von umfassendster Bildung.« Ritter machte Strauss, den »bisher streng classisch erzogenen, nur mit Haydn, Mozart, Beethoven Aufgewachsenen, soeben erst durch Mendelssohn über Chopin, Schumann, bei Brahms Angelangten durch langjährige liebevolle Bemühungen und Belehrungen endgültig zum Zukunftsmusiker«. Er erschloss ihm nicht nur die Musik wie die theoretischen Schriften Liszts und Wagners, er führte ihn auch – was vermutlich noch wichtiger für die Ideenkonzeption der Tondichtungen war – gründlich in die Philosophie Schopenhauers ein.

Schopenhauers spiritueller Kosmos und das Modell der Symphonischen Dichtungen Liszts (vorab *Tasso* und *Les Préludes*) lassen sich unschwer als Inspirationsquellen für *Tod und Verklärung* ausmachen. Im Titel nimmt Strauss zudem unmissverständlich Bezug auf die Schlusszene von *Tristan und Isolde*, die Wagner selbst in der Konzertsfassung als *Isoldes Liebestod und Verklärung* bezeichnete. Solche Affinitäten manifestieren sich gleichermaßen in der Formidee wie in der stofflichen Gestalt. Denn dass dieser Tondichtung zwar nicht Ritters Gedicht, wohl aber ein detailliertes Programm zugrunde liegt, hat Strauss 1894 in einem Brief an Friedrich von Hausegger bestätigt: »Es war vor sechs Jahren, als mir der Gedanke auftauchte, die Todesstunde eines Menschen, der nach den höchsten idealen Zielen gestrebt hatte, also wohl eines Künstlers, in

einer Tondichtung darzustellen. Der Kranke liegt im Schlummer schwer und unregelmäßig atmend zu Bette; freundliche Träume zaubern ein Lächeln auf das Antlitz des Leidenden; der Schlaf wird leichter; er erwacht; gräßliche Schmerzen beginnen ihn wieder zu foltern, das Fieber schüttelt seine Glieder – als der Anfall zu Ende geht und die Schmerzen nachlassen, gedenkt er seines vergangenen Lebens: seine Kindheit zieht an ihm vorüber, seine Jünglingszeit mit seinem Streben, seinen Leidenschaften und dann, während schon wieder Schmerzen sich einstellen, erscheint ihm die Frucht seines Lebenspfades, die Idee, das Ideal, das er zu verwirklichen, künstlerisch darzustellen versucht hat, das er aber nicht vollenden konnte, weil es von einem Menschen nicht zu vollenden war. Die Todesstunde naht, die Seele verläßt den Körper, um im ewigen Weltraum das vollendet in herrlichster Gestalt zu finden, was es hienieden nicht erfüllen konnte.«

Gewiss lässt sich *Tod und Verklärung* als »tönende Illustration« dieses programmatischen Konzepts verstehen und bis in Einzelheiten nachvollziehen. Prägnante Mottogestalten wie das gleich zu Beginn des *Allegro molto agitato* intonierte »Kampfmotiv« oder der später zum zentralen »Verklärungsthema« entfaltete Seitengedanke, musikalische Chiffren und Embleme, die die stockenden Pulsschläge des Fieberkranken, seine Traum-Phantasien, die »Prankenhiebe des Todes« symbolisieren, verleihen der Partitur einen quasi naturalistischen Gestus. Mit Recht hat man die »blendende Bravour«, den suggestiven Klangsinn, die »wirklich neuen Farbenmischungen« der Strauss'schen Orchesterpalette gerühmt. Physische wie emotionale Extrem-zu-stände werden hier mit beklemmender Realistik und einer nahezu klinischen Akribie seziert – durchaus erstaunlich für einen 25-Jährigen, der nach eigenem Bekenntnis bislang weder »eine schwere Krankheit durchgemacht« noch »der Todesstunde eines Menschen beigewohnt« hatte.

Das latente dramatische Potenzial solcher Musik hat der Kritiker Eduard Hanslick anlässlich der Wiener Premiere von *Tod und Verklärung* (am 15. Januar 1893 durch die Philharmoniker unter Hans Richter) mit prophetischem Spürsinn diagnostiziert: »Es fehlt dieser realistischen Anschaulichkeit [...] nur der letzte entscheidende Schritt: die matt erleuchtete Krankenstube mit dem Verscheidenden auf wirklicher Bühne; sein Todeskampf, seine Visionen, sein Sterben – alles pantomimisch – und dazu die Straussische Musik im Orchester. Das wäre nur konsequent und dürfte auch mit der Zeit ernstlich versucht werden. Die Art seines Talents weist den Komponisten eigentlich auf den Weg des Musikdramas.«

So sehr sich in *Tod und Verklärung* Charaktere eines »tönenden Welttheaters« abzeichnen, so überzeugend lässt sich diese Tondichtung auch als ein Stück absoluter Musik deuten und begreifen: als großzügig dimensionierter symphonischer Sonatensatz (*Allegro molto agitato*), umrahmt von einer getragenen Moll-Introduction (*Largo*) und einem hymnischen Dur-Epilog – eine dreiteilige Steigerungsform nach der Devise »per aspera ad astra«, die durch variative Durchführung und zyklische Wiederkehr der Haupt-themen so sinnfällig gegliedert wie organisch zusammengehalten wird.

**In der ärmlich kleinen Kammer,
Matt vom Lichtstumpf nur erhellt,
Liegt der Kranke auf dem Lager. –
Eben hat er mit dem Tod
Wild verzweifelnd noch gerungen.
Nun sank er erschöpft in Schlaf,
Und der Wanduhr leises Ticken
Nur vernimmst du im Gemach,
Dessen grauenvolle Stille
Todesnähe ahnen lässt.
Um des Kranken bleiche Züge
Spielt ein Lächeln wehmutsvoll.
Träumt er an des Lebens Grenze
Von der Kindheit goldner Zeit?**

Doch nicht lange gönnt der Tod
Seinem Opfer Schlaf und Träume.
Grausam rüttelt er ihn auf,
Und beginnt den Kampf aufs neue.
Lebenstrieb und Todesmacht!
Welch entsetzenvolles Ringen! –
Keiner trägt den Sieg davon,
Und noch einmal wird es stille!

Kampfesmüd zurückgesunken,
Schlaflos, wie im Fieberwahn,
Sieht der Kranke nun sein Leben,
Zug um Zug und Bild um Bild,
Inn'rem Aug' vorüberschweben.
Erst der Kindheit Morgenrot,
Hold in reiner Unschuld leuchtend!
Dann des Jünglings keckres Spiel –

– Kräfte übend und erprobend –
Bis er reift zum Männerkampf,
Der um höchste Lebensgüter
Nun mit heißer Lust entbrennt. –
Was ihm je verklärt erschien,
Noch verklärter zu gestalten,
Dies allein der hohe Drang,
Der durch's Leben ihn geleitet.
Kalt und höhnend setzt die Welt
Schrank' auf Schranke seinem Drängen.
Glaubt er sich dem Ziele nah,
Donnert ihm ein »Halt« entgegen.
»Mach die Schranke dir zur Staffel!
Immer höher nur hinan!«
Also drängt er, also klimmt er,
Lässt nicht ab vom heil'gen Drang.
Was er so von je gesucht
Mit des Herzens tiefstem Sehnen,
Sucht er noch im Todesschweiß,
Suchet – ach! und findet's nimmer.
Ob er's deutlicher auch fasst,
Ob es mählich ihm auch wachse,
Kann er's doch erschöpfen nie,
Kann es nicht im Geist vollenden.
Da erdröhnt der letzte Schlag
Von des Todes Eisenhammer,
Bricht den Erdenleib entzwei,
Deckt mit Todesnacht das Auge.

Aber mächtig tönet ihm
Aus dem Himmelsraum entgegen,
Was er sehnd hier gesucht:
Welterlösung, Weltverklärung!

Tod und Verklärung von Alexander Ritter

Rokoko im Dreivierteltakt

Zur Walzerfolge Nr. 1 aus Richard Strauss' *Rosenkavalier*

Nicole Restle

Entstehungszeit

Komposition der Oper: 1909/1910

Zusammenstellung der Walzerfolge: 1944

Uraufführung

Oper: 26. Januar 1911 in Dresden

Walzerfolge: 4. August 1946 unter Erich Leinsdorf in London

Lebensdaten des Komponisten

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

Richard Strauss' *Rosenkavalier* ist die Walzeroper par excellence. Und das obwohl gerade der Walzer in diesem Stück als Anachronismus erscheint. Denn die Handlung spielt in einer Epoche, in der es diesen Tanz noch nicht gab: im 18. Jahrhundert zur Zeit von Kaiserin Maria Theresia. Dies sei – so Georg Kaiser 1911 in der Uraufführungskritik der *Neuen Zeitschrift für Musik* – stilwidrig, »weil uns die Walzerform zu sehr als eine Erwerbung des kaum vergangenen Jahrhunderts bekannt ist«. Man stelle sich jedoch nur vor, Strauss hätte sich »historical correct« verhalten. Dann müssten sich die Marschallin und ihr jugendlicher Liebhaber Octavian zu den Klängen eines sittsamen Menuetts im Bett wälzen und der ungehobelte Ochs von Lerchenau dürfte seine lächerlichen Verführungskünste im Rhythmus eines steifen Kontertanzes zum Besten geben. Nicht auszudenken! Der Walzer im *Rosenkavalier* ist mehr als ein einfacher Tanz, er transportiert ein Lebensgefühl, Emotionen, Regungen, Bewegungen, vereint das Hohe mit dem Niedrigen, das Triviale mit dem Erhabenen, und nicht nur das – er prägt die gesamte musikalische Dramaturgie der Oper. Oder, um es mit den Worten der Musikwissenschaftlerin Roswitha Schlötterer auszudrücken: »Die ganze Oper ist in feinsten Verästelungen und in mannigfaltigsten Abschattierungen von Walzerelementen durchzogen, ja geradezu durchtränkt.«

Abgesehen davon, dass sowohl die im Rokoko spielende Geschichte als auch der Tanz untrennbar mit der Kaiserstadt Wien verbunden sind, eint beide noch ein weiterer Aspekt: Handlung wie Musik symbolisieren jede auf ihre Weise das Ende einer Epoche, den Untergang einer Gesellschaft. Auch wenn Österreich unter der Regierung von Kaiserin Maria Theresia noch zu den mächtigsten Staaten Europas zählte, hatte die absolutistische Herrschaftsform bald ausgedient. Das Rokoko mit seinem verzärtelten, verfeinerten Lebensstil, seiner vergnügungssüchtigen Dekadenz läutete den Untergang der höfischen Gesellschaft ein. Ähnlich verhält es sich Anfang des 20. Jahrhunderts, als Strauss den *Rosenkavalier* komponierte, mit dem Wiener Walzer. Dieser prägte in jener Zeit noch sämtliche Tanzveranstaltungen und durfte in keiner Operette als Stimmungsmacher fehlen, aber nach den Schrecken des Ersten Weltkriegs konnten sich die Menschen nicht mehr ungetrübter Walzerseligkeit hingeben. Der Wiener Walzer blieb zwar auch danach noch ein beliebter Gesellschaftstanz, doch seine Macht war gebrochen. Und das kündigt sich schon zur Entstehungszeit des *Rosenkavaliers* an. Instinktiv müssen Hofmannsthal und Strauss dies gefühlt haben und mit traumwandlerischer Sicherheit sich für die glückliche Verquickung von Rokoko-Sujet und Wiener Walzer entschieden haben. Und so entstand – wie Hofmannsthal schrieb – ein »halb imaginäres, halb reales Ganzes«, ein Stück, das »zugleich echt und erfunden war, voll Anspielung, voll doppelter Bedeutung«. Was für eine ebenso charmante wie märchenhafte Geschichte hat sich der Dichter ausgedacht: Der alte, ungehobelte und verarmte Baron Ochs von Lerchenau will sich mit der jungen Sophie, Tochter eines reichen Emporkömmlings, verheiraten. Er sucht einen Kavalier, der der Braut beim traditionellen Verlobungszeremoniell eine silberne Rose überreicht. Die Hilfe der Feldmarschallin Fürstin Werdenberg suchend, platzt er eines Morgens in deren Boudoir, wo die Marschallin gerade mit ihrem jugendlichen Liebhaber Octavian frühstückt. Octavian kann sich noch schnell und vom Baron unbemerkt als Zofe verkleiden. Ungeachtet seiner Heiratspläne bandelt der Baron mit der angeblichen Zofe an, nicht ahnend, dass diese und der von der Marschallin vorgeschlagene

Rosenkavalier ein und dieselbe Person sind. Bei der Rosenübergabe verliebt sich Octavian in Sophie, die von ihrem grobschlächtigen Bräutigam abgestoßen ist. Nun gilt es, die geplante Heirat durch eine Intrige zu vereiteln: Octavian trifft sich in der Verkleidung der Zofe mit dem Baron im *Séparée* eines Wirtshauses. Das *Tête-à-tête* fliegt auf, der Baron ist kompromittiert und die Marschallin vereint Octavian mit Sophie.

Richard Strauss verwendet verschiedene Walzermelodien, um seine Figuren zu charakterisieren. Diese ziehen sich – wie beispielsweise der Octavianswalzer oder das »Leiblich« des Baron Ochs – leitmotivartig durch die gesamte Oper. Dabei adaptiert der Komponist nicht nur den Wiener Walzer, den damals schneidige Stehgeiger mit ihren Orchestern in Kaffeehäusern und Tanzlokalen aufspielten, er transformiert, stilisiert und ironisiert ihn auf ganz unnachahmliche Weise. Strauss hat dessen typische Floskeln, Melodiewendungen und Gesten genial in seinen eigenen Stil integriert. So gibt es im *Rosenkavalier* ganz unterschiedliche Formen des Walzers, angefangen von den eher »realistischen« Varianten, die den wienerischen Vorbildern abgelauscht scheinen, bis hin zu den »verfremdeten«, die durch metrische und rhythmische Verschiebungen sowie harmonische Erweiterungen die Hörerwartungen des Publikums irritieren.

Die Walzer waren es dann auch, die aus dem dramatischen Zusammenhang herausgelöst und zu Walzerfolgen zusammengestellt Eingang in den Konzertsaal fanden. Bereits ein Jahr nach der Uraufführung des *Rosenkavaliers* erschien ein Arrangement von dem Bearbeiter und Komponisten Otto Singer, das jedoch nicht den Beifall von Strauss erhielt. Lange ärgerte sich dieser über »die schlechte Singersche Arbeit mit seinen scheußlichen Übergängen«, bis er sich 1944 entschloss, selbst eine Walzerfolge herauszugeben. Sie beginnt – wie die Oper – mit dem leidenschaftlich-auffahrenden Motiv Octavians, reiht dann das Thema der Marschallin, den Frühstücks- und Octavianswalzer sowie die Weisen des Baron Ochs aneinander, um schließlich in einen neukomponierten, brillanten Walzerschluss zu münden. Im Gegensatz zu Singer schuf Strauss ein symphonisches Werk aus einem Guss, das mitreißend beginnend, mit lyrischen Momenten durchsetzt zielstrebig in eine großartige Schlussapotheose walzt.

Mariss Jansons

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvid Jansons absolvierte seine musikalische Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks, parallel dazu übernahm er im Herbst 2004 das Amt des Chefdirigenten beim Koninklijk Concertgebouworkest in Amsterdam. Außer mit seinen beiden festen Orchestern arbeitet er regelmäßig mit den Berliner und Wiener Philharmonikern zusammen, das Neujahrskonzert im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins leitete er bereits zweimal.

Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie der Royal Academy of Music in London. Für seinen Einsatz bei den Osloer Philharmonikern wurde ihm der Norwegische Königliche Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker, 2004 ehrte ihn die Londoner Royal Philharmonic Society als »Conductor of the Year«, 2006 erklärte ihn die MIDEM zum »Artist of the Year«, außerdem bekam er den Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland. Im selben Jahr erhielt er für die 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks den Grammy in der Kategorie »Beste Orchesterdarbietung«. Mit dem ECHO Klassik wurde Mariss Jansons 2007 als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für die Aufnahme von Bruckners Siebter Symphonie geehrt. 2009 erfolgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximiliansordens. Für sein dirigistisches Lebenswerk wurde ihm am 4. Juni 2013 der renommierte Ernst von Siemens Musikpreis verliehen. Am 4. Oktober 2013 überreichte ihm Bundespräsident Joachim Gauck in Berlin das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse.

**Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanagement

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34111

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

Thomas Schulz: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 2./3. Dezember 2010; Musik & Bild: Renate Ulm; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 21./22. Juni 2007; Monika Lichtenfeld: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29./30. Januar 2009; Nicole Restle: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographie: Archiv des Bayerischen Rundfunks.