

Donnerstag 15.6.2017

Freitag 16.6.2017

4. Abo C

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.00 Uhr

16 / 17

JUANJO MENA

Leitung

JANINE JANSEN

Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Leider musste Gustavo Dudamel krankheitsbedingt die Konzerte am 15./16. Juni 2017 absagen. Freundlicherweise hat sich Juanjo Mena bereit erklärt, diese Konzerte kurzfristig und bei leicht geändertem Programm zu übernehmen. Anstelle des Werks Mnemosyne's Pool von Steven Mackey steht Wolfgang Amadé Mozarts Konzert für Violine und Orchester G-Dur KV 216 mit Janine Jansen auf dem Programm, der wir dankbar sind, dass auch sie so kurzfristig zugesagt hat. Nach der Pause wird – wie geplant – Gustav Mahlers Erste Symphonie gespielt. Der Umschlag des Programmheftes konnte auf Grund der Kurzfristigkeit der Änderung nicht mehr neu gedruckt werden, wir bitten um Verständnis.

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Uta Sailer

Gast: Frank Reinecke, Kontrabassist im
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Donnerstag, 15.6.2017

Pausenzeichen:

Rebecca Friedman im Gespräch mit
Janine Jansen und Juanjo Mena

VIDEO-LIVESTREAM

auf br-klassik.de

Freitag, 16.6.2017

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de
als Audio und Video abrufbar.

PROGRAMM

Wolfgang Amadé Mozart

Konzert für Violine und Orchester Nr. 3 G-Dur, KV 216

- Allegro
- Adagio
- Rondeau. Allegro

Pause

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 1 D-Dur

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

Das Instrument des Vaters

Zu Wolfgang Amadé Mozarts Violinkonzert G-Dur KV 216

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

Vollendet am

12. September 1775

Uraufführung

Nicht bekannt, vermutlich 1775 in Salzburg

Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – 5. Dezember 1791 in Wien

War Mozart ein begabter Geiger? »Zu guter lezt spielte ich die lezte Casation aus den B von mir« – gemeint ist das Divertimento B-Dur KV 287 – »da schauete alles gros drein. ich spielte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa wäre«, berichtete Mozart seinem Vater nach einer geselligen Akademie in München, am Beginn der großen Mannheim-Paris-Reise: Der Brief trägt das Datum vom 6. Oktober 1777. Mozarts Bemerkung scheint nicht viel mehr als eine Momentaufnahme zu sein, ein Stimmungsbild, halb ironisch und ohne weitere Konsequenzen. Leopold allerdings, Geigenlehrer seines Sohnes, in dessen Geburtsjahr er seinen *Versuch einer gründlichen Violinschule* veröffentlichte, nahm diese Mitteilung sehr ernst. Er antwortete: »Daß sie bey Abspielung deiner letzten Caßation alle groß darein geschauet, wundert mich nicht, du weist selbst nicht wie gut du Violin spielst, wenn du nur dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit, und Geist spielen willst, ia, so, als wärest du der erste Violinspieler in Europa.«

Man ist geneigt, einen leicht verzweifelten Tonfall aus diesen Zeilen herauszulesen, zumal Leopold seine Sorge nicht verschwieg, der Sohn könne auf der Reise seine Fertigkeiten im Geigenspiel vernachlässigen. Und nur allzu berechtigt waren seine Befürchtungen. Wenige Tage später schilderte ihm Mozart den Vortrag seines G-Dur-Violinkonzerts KV 216: »Es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton.« Im Rückblick gleicht dieses Zeugnis einem Abschied von dem Instrument des Vaters, denn bereits die nächsten – Mannheimer – Monate zeigen Mozarts eindeutige Hinwendung zum Klavier. Und das Klavier war in Wahrheit »sein« Instrument, stets war er »in Bewegung mit Händen und Füßen, spielte immer mit Etwas, z. B. mit seinem Chapeau, Taschen, Uhrband, Tischen, Stühlen, gleichsam Clavier« – so wurde Mozarts motorische Unruhe,

die nervöse Belebtheit seiner Sinne, die sich unweigerlich auf die Finger des Pianisten übertrug, in den Worten Sophie Haibls, Konstanze Mozarts jüngster Schwester, überliefert.

Es musste so kommen: Die lange Abwesenheit aus Salzburg und damit aus dem Herrschaftsbereich der väterlichen Erziehung äußerte sich schon bald in einer zunehmenden Entfremdung zwischen Vater und Sohn. Wolfgang Hildesheimer hat in seiner Mozart-Biographie sein Unverständnis bekundet, dass Leopold den Sohn – nur in Begleitung der Mutter – »ohne strenge Überwachung ziehen ließ; auf eine Reise immerhin, die auf viele Monate angelegt war« – und tatsächlich sogar erst im Januar 1779 mit der Rückkehr nach Salzburg endete: mit der Anstellung als Hoforganist in Diensten des verhassten Erzbischofs Colloredo. Die Ära des Geigers Mozart, der als 13-Jähriger 1769 dritter Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle geworden und 1774 auf den zweiten Rang aufgestiegen war, gehörte damit der Vergangenheit an. Und zugleich war Mozarts Abkehr vom Geigenspiel symptomatisch für den unaufhaltsamen Autoritätsverlust des Vaters.

Es kann daher nicht verwundern, dass Mozarts fünf Violinkonzerte allesamt vor jener Reise der Entfernung und Entfremdung entstanden sind: 1773 (KV 207) und 1775 (KV 211, 216, 218 und 219). Sie beachten die seit Vivaldis *L'estro armonico* (erschienen 1711) etablierte Dreisätzigkeit mit den Temporelationen schnell – langsam – schnell. Und auch der Kontrast von Tutti und Solo lebt in ihnen fort, um jedoch von Konzert zu Konzert zugunsten einer dialogischen Durchdringung überwunden zu werden. Die Kopfsätze orientieren sich an der konzertanten Sonatenform, die von den Mannheimer Komponisten und von Mozarts väterlichem Freund Johann Christian Bach aus der tradierten barocken Ritornellform entwickelt worden war. Die (von Mozart natürlich individuell abgewandelte) Regel sieht eine doppelte Exposition – erst das Orchestertutti, dann der Solist – vor, einen Mittelteil und eine auf der Soloexposition basierende Reprise. Die langsamen Sätze stehen im Zeichen der Kantabilität, beseelt und beflügelt von jenem unerschöpflichen italienischen Melos, der »Zentralheizung der abendländischen Musik«, wie es der russische Musikhistoriker Boris Assafjew nannte. Im Adagio des G-Dur-Konzerts KV 216 (und nur dort) ersetzt Mozart die Oboen durch Flöten, um sie in ein aus Con-sordino-Spiel (mit Dämpfer), Basspizzicati und Sechzehnteltriolen gewobenes, suggestiv traumhaftes Klangbild zu integrieren. Die überraschenden Einschübe, Paraphrasen und Quasi-Zitate, die uns namentlich in den Schlusssätzen der drei Konzerte KV 216, 218 und 219 verblüffen, lassen unschwer den Einfluss des Vaters erkennen, Leopold Mozarts Sinn für »das so genannte populäre [...], das auch die langen Ohren Kitzelt«. Allerdings betonte Alfred Einstein, dass derlei »Überraschungen« im Schaffen des Sohnes mehr zu bedeuten hätten. »Wenn im Rondo die Bläser das letzte Wort haben«, sei dies Ausdruck und Zeichen eines erstaunlichen Wandels, ja geradezu einer Erneuerung: »Plötzlich beginnt das ganze Orchester zu sprechen und sich in ein neues, intimes Verhältnis zum Solisten zu setzen.«

War Mozart ein begabter Geiger? Es hat durchaus den Anschein, nach allem, was die Korrespondenz zwischen Vater und Sohn mitteilt. Die fünf Konzerte jedenfalls offenbaren ein fundiertes und erfahrenes Wissen um das Instrument, das sie solistisch exponieren und das Mozart – die Musik beweist es – nicht fremd gewesen sein kann, auch wenn er es bald danach beiseite legen sollte.

»Ein großes organisches Werden«

Zu Gustav Mahlers Erster Symphonie

Vera Baur

Entstehungszeit

Erste Skizzen vermutlich ab 1885; hauptsächliche Arbeit Januar bis März 1888

Uraufführung

20. November 1889 an der Königlichen Oper in Budapest unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

Mahlers Erste Symphonie »ist wohl ein Erstlings- aber kein Anfangswerk. Es zeigt die Persönlichkeit des 28jährigen in klarer Ausprägung aller wesenseigenen Züge. Vermittelnde Einschätzung ist diesem Werk gegenüber unmöglich. Es bleibt nur die Wahl zwischen Zustimmung oder Ablehnung«, schrieb Paul Bekker in seinem Buch über *Gustav Mahlers Sinfonien* von 1921. Selten offenbarte eine erste Symphonie in solcher Reinform, was auch für das spätere symphonische Schaffen ihres Schöpfers bestimmend bleiben sollte. Der unverwechselbare Mahler'sche Ton und alles, was bis heute als das Charakteristische seiner Symphonik hervorgehoben wird, lässt sich mühelos in diesem Werk finden: das schmerzvolle Hin- und Hergerissensein zwischen den größten emotionalen Extremen, zwischen banalem Weltlauf und Transzendenz, Todesnähe und Euphorie, Tragik und Grotteske, aber auch die Integration der unterschiedlichsten musikalischen Idiome vom einfachen Volksliedton bis zu komplexen polyphonen Texturen sowie die Kategorien der Episode und des Durchbruchs.

Dass seine D-Dur-Symphonie auf tiefgreifende Art neu war und keine »vermittelnde Einschätzung« zuließ, scheint Mahler bewusst gewesen zu sein und wenig gestört zu haben. Anlässlich der dritten Aufführung am 3. Juni 1894 in Weimar stellte er fest: »Meine Symphonie wurde einesteils mit wütender Opposition, andererseits mit rücksichtslosester Anerkennung aufgenommen. – Die Meinungen platzten auf offenen Straßen und in Salons in ergötzlicher Weise aufeinander!« Mahler war sich über die Benennung des Werks lange im Unklaren. Bei der Uraufführung am 20. November 1889 in Budapest bezeichnete er es als »Symphonische Dichtung in zwei Abtheilungen« (damals war es noch fünfsätzig), für die zweite Aufführung am 27. Oktober 1893 in Hamburg und die Weimarer Aufführung 1894 versah er sein Opus außer mit dem Titel *Titan* mit einem ausführlichen Programm, bis schließlich mit der vierten Auf-führung am 16. März 1896 in Berlin die schlichte Bezeichnung »Symphonie D-Dur in vier Sätzen für grosses Orchester« erschien. Hierfür zog Mahler sowohl den Titel als auch die programmatischen Erläuterungen wieder zurück, was er folgendermaßen erklärte: »[...] seinerzeit bewogen mich meine Freunde, um das Verständnis der D-Dur[-Symphonie] zu erleichtern, eine Art Programm hierzu zu liefern. Ich hatte also nachträglich mir diese Titel und Erklärungen ausgesonnen. Daß ich sie diesmal wegließ, hat nicht nur darin seinen Grund, daß ich sie dadurch für durchaus nicht erschöpfend – ja nicht einmal zutreffend charakterisiert glaube, sondern, weil ich es erlebt habe, auf welch falsche Wege hierdurch das Publikum geriet.« Fortan hieß das Werk einfach Symphonie Nr. 1 und erfuhr nur bei der Drucklegung 1899 nochmals Änderungen: Mahler überarbeitete die Instrumentation und strich den ursprünglichen zweiten Satz, ein *Andante* in C-Dur, das den Titel *Blumine* trug.

Dass sich die Bilder des einst formulierten Programms (etwa das »Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf« für die langsame Einleitung des ersten Satzes oder das »Dall' inferno« für den letzten Satz) als assoziative Topoi dennoch halten würden, konnte Mahler freilich nicht verhindern. Doch sollten sie den Blick auf tieferliegende Aspekte nicht verstellen. Ein wichtiges Spezifikum der Symphonie ist ihre zyklische Geschlossenheit, die von Satz zu Satz voranschreitende Entfaltung bestimmter motivischer Ereignisse. Paul Bekker bezeichnete dies als ein »großes organisches Werden« – ein »Werden«, indem das Intervall der Quarte eine zentrale Rolle spielt. Von ihrem ersten noch nebulösen und gestaltlosen Erscheinen in der Einleitung des ersten Satzes bis hin zum triumphalen Choraltheema der Schlussapotheose wird sie in immer neuer Beleuchtung präsentiert. Im ersten Satz tritt die Quart außer in der Introduktion als Kopfmotiv des

Hauptthemas auf, im zweiten Satz erscheint sie als derbe rhythmische Grundformel in Celli und Bässen sowie wiederum als Kopfmotiv des darüberliegenden Tanzthemas, der dritte Satz exponiert die Quart als finsternes Ostinato in den Pauken, und im Schlusssatz wird, nach Rückgriffen auf den Kopfsatz, aus ihr das Choralthema entwickelt. Ein weiteres Moment der zyklischen Konzeption von Mahlers Erster Symphonie ist die enge strukturelle Verflechtung von erstem und viertem Satz durch zahlreiche Vorwegnahmen und Rückbezüge, wodurch das *Finale* manches zu klären vermag, was der Eröffnungssatz an Fragen aufgeworfen hat. So wird das zentrale Ereignis des Schlusssatzes und der ganzen Symphonie, nämlich der in mehreren Schritten vorbereitete Durchbruch von der finsternen f-Moll-Sphäre des Hauptthemas zum strahlenden D-Dur-Choral, im ersten Satz antizipiert. Der letzte Teil der Durchführung erweist sich als Vorgriff auf einen Abschnitt aus dem *Finale*: Die Holzbläser stimmen das Hauptthema des Schlusssatzes an, woran sich eine mit äußerster Spannung aufgeladene Steigerungspartie anschließt, die mit Eintritt der Reprise nach D-Dur aufgelöst wird. Dies bewirkt allerdings für den Rest des Satzes eine erhebliche Irritation, wird doch die Reprise nur noch stark gerafft und zudem in einer laut Partitur stets zu steigernden, fast panisch wirkenden Hast abgespult. Die Rätselhaftigkeit dieser Stelle erhält ihren Sinn erst im Nachhinein, wenn sich die Idee des Durchbruchs im *Finale* als Zielpunkt des ganzen Werkes offenbart. Dass die Keimzelle hierfür jedoch bereits am Anfang der Symphonie gelegt wurde, zeigt die Tatsache, dass die verschiedenen Anläufe auf dem Weg zum befreienden Choral durch Rückblenden auf den ersten Satz vermittelt werden.

Der Kopfsatz bezieht seine bezwingende Wirkung auch aus dem enormen Gegensatz zwischen langsamer Einleitung und Exposition, einem Gegensatz zwischen Statik und Bewegung, Diskontinuität und Kontinuität. Über nahezu 60 Takte ertönt in den neunfach geteilten Streichern eine sphärische Klangfläche, ein Flageolett auf dem Orgelpunkt A, das laut Mahlers Anweisung »wie ein Naturlaut« – er sprach explizit von einem Flimmern – klingen solle. Darüber zeichnen sich verschiedene, bruchstückhafte motivische Ereignisse ab, die jedoch ohne Zusammenhang bleiben und den Eindruck einer Collage erwecken: eine fallende Quart, die sich zum Motiv einer Quartenfolge ausweitet, signalartige Fanfaren in den Klarinetten und Trompeten, Vogelrufe, eine Hornkantilene und zuletzt eine bedrückende chromatische Bewegung in den tiefen Streichern. Am Ende setzt sich die Quarte durch, und aus ihr sprudelt schließlich das Thema des Satzes hervor. Zogen zuvor alle Gebilde wie hinter einem Vorhang vorbei, ist nun alles in helles, klares Licht gesetzt. In einem großen melodischen Bogen entfaltet sich das Thema, das Mahler dem zweiten (*Ging heut' morgen über's Feld*) seiner *Lieder eines fahrenden Gesellen* entlehnte. Die unbeschwerte und heitere Stimmung des Liedes (»Wird's nicht eine schöne Welt?«) kommt hier nun zu symphonischer Ausbreitung. In der Durchführung wiederholt sich der Prozess von Statik und allmählicher Belebung. Die Sphäre der Introduction wird wieder aufgegriffen, und erneut lässt sie eine Vielzahl an Gestalten entstehen, doch läuft die Entwicklung nun komplexer und vielschichtiger ab. Nach der stark verkürzten und immer quirliger vorbeiziehenden Reprise hämmert am Ende die Pauke das Motiv der fallenden Quart und damit die Essenz des Satzes nochmal mit Vehemenz ins Bewusstsein.

Die fallende Quart ist zugleich die erste musikalische Regung des zweiten Satzes (*Kräftig bewegt*), der die Stelle des *Scherzos* einnimmt und alles, was das Liedthema an melodischem Impetus verströmte, nun ins derb Rhythmische verwandelt. Die Quart erscheint zunächst als stampfendes Ostinato in den Celli und Bässen, wandert aber auch in andere Instrumente. Daneben ist sie, nun aufwärtsgerichtet, Kopfmotiv des über dem Bass-Ostinato vom Holzbläserchor angestimmten Tanzthemas – dessen zweiter bis vierter Takt im Übrigen dem Liedthema des ersten Satzes entsprechen. Kontrastiert wird dieser deftige Reigen – Willem Mengelberg überschrieb den Satz in seiner Dirigierpartitur mit »Bauerntanz« – von einem zarten, fast schubertisch anmutenden *Trio*. Die kompakte Instrumentation des *Scherzo*-Teils wird von sanften Streicher- und Holzbläserklängen abgelöst, das »kräftig bewegte« Tanzthema von einem grazilen Ländler in Violinen und Oboe (»sehr zart, aber ausdrucksvoll«) und einer kantablen Walzermelodie der Violinen und Celli. Doch keiner der beiden Formteile erfüllt das erwartete Idiom ohne Brechung. Das zunächst so behagliche *Scherzo* gerät im Durchführungsteil erheblich ins Trudeln: Verzerrungen in nahezu allen Parametern des musikalischen Satzes entlarven die verdächtige Simplizität des Beginns, und auch die Idylle des *Trios* wird kurzzeitig durch den Einbruch von Elementen der *Scherzo*-Welt gestört.

Noch weiter in der Vermischung der Ebenen, von Eigentlichem und Uneigentlichem, geht Mahler im dritten Satz (*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*). »Einen Satz mit so extremen Gegensätzen, mit solcher Mischung des Makabren, Hohnvoll-Parodistischen, Vulgären und des traumhaft Melancholischen hatte es in der Geschichte der Sinfonie zuvor nicht gegeben. Die Opposition gegen Mahlers Sinfonik geht recht eigentlich auf diesen ungewöhnlichen langsamen Satz zurück, bei dem das Wesentliche nicht aus der musikalischen Logik, sondern nur psychologisch zu verstehen ist« (Helmuth Osthoff). Äußerlich knüpft der Satz an die Form des Trauermarsches an, und so war er auch im Hamburger Programm mit *Todtenmarsch in Callot's Manier* und später mit *Alla marcia funebre* überschrieben. Der Verweis auf E.T.A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callot's Manier* macht jedoch deutlich, dass hier nicht eigentliche Trauer, sondern die Parodie von Trauer gemeint ist. Und tatsächlich vermag man an keiner Stelle dieses Marsches echten Schmerz zu empfinden, so hohl und leer kommt er daher. Erst auf einer zweiten Ebene, in der Erkenntnis, dass selbst die bitterste Erfahrung von grässlicher Ironie begleitet wird, ist Betroffenheit möglich. Das Thema des Marsches entlehnte Mahler dem Kanon *Bruder Jakob, schläfst du noch?*, der aber durch die Wendung nach Moll und die düstere Instrumentation stark entstellt ist und sich nur in dumpfer, quälender Monotonie voranschleppt. Völlig unvermittelt folgt eine Passage greller Jahrmarktsmusik. Nach einer sentimental Weise in den Oboen intonieren Flöten, Klarinetten, Es-Klarinette, Fagotte und Trompeten laut und »mit Parodie« eine banale Melodie, grob begleitet von Collegno-Schlägen der Streicher und einem vulgären Rhythmus im Schlagzeug. Das unerbittliche Nebeneinander völlig unvereinbarer Lebensrealitäten ist hier in Musik eingefangen. Bevor der Leichenzug wiederkehrt, tut sich eine weitere Episode auf, wie sie typisch ist für Mahlers Sehnsucht nach Transzendenz. »Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise« stimmen die Violinen eine zarte Melodie an, die wie das Thema des ersten Satzes den *Liedern eines fahrenden Gesellen* entstammt. Fast notengetreu übernahm Mahler die letzte Strophe (»Auf der Straße steht ein Lindenbaum«) des vierten Liedes (*Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*), und wie zuvor ist auch hier die Semantik der Liedstrophe in die Symphonie übertragen: Von Ruhe und Vergessen eines unglücklich Liebenden ist im Lied die Rede, im Kontext des Symphoniesatzes entspricht dies dem Vergessen der gerade erlebten Szene. Doch der Traum bleibt Episode. Mit einer abrupten Rückung nach es-Moll kehrt die trostlose Realität zurück.

»Mit einem entsetzlichen Aufschrei beginnt, ohne Unterbrechung an den vorigen anschließend, der letzte Satz, in dem wir unseren Heros völlig preisgegeben, mit allem Leid dieser Welt im furchtbarsten Kampfe sehen. Immer wieder bekommt er – und das sieghafte Motiv mit ihm – eins auf den Kopf vom Schicksal, wenn er sich darüber zu erheben und seiner Herr zu werden scheint, und erst im Tode – da er sich selbst besiegt hat und der wundervolle Anklang an seine Jugend mit dem Thema des ersten Satzes wieder auftaucht – erringt er den Sieg. (Herrlicher Siegeschoral!)« So äußerte sich Mahler gegenüber Natalie Bauer-Lechner über den letzten und strukturell dichtesten Satz seiner Symphonie. In größtem Kontrast setzt der Komponist in diesem *Finale* Haupt- und Seitensatz nebeneinander: das aggressive, »mit grosser Wildheit« und in schwerem Blech wütende f-Moll-Getöse des Hauptthemas und die Traumsphäre des Des-Dur-Seitenthemas, eine Oase der Innigkeit und Entrückung, die nach Abebben der Raserei wie aus dem Nichts entsteht und dem Hörer für ein paar Momente den Blick in eine bessere Welt öffnet. Schon kurz darauf beginnt der lange Weg zum Gipfel. Drei Anläufe mit Aufschwüngen, Einbrüchen und erneutem Ringen, das mehrfache Einblenden wichtiger Formabschnitte aus dem ersten Satz (neben der erwähnten Passage aus der Durchführung auch die langsame Einleitung) sowie eine Vielzahl weiterer Reminiszenzen und Transformationen sind nötig, um zum letzten und endgültigen – als Ergebnis des »großen organischen Werdens« aber vor allem thematisch errungenen – Befreiungsschlag des Siegeschorals zu gelangen. Dann kennt der Jubel keine Grenze. In voller Lautstärke intoniert der Blechbläserchoral das aus dem Quartenmotiv entwickelte Choralthema. Dabei sollen die Hörner so lange verstärkt werden, »bis der hymnenartige, alles übertönende Choral die nöthige Klangfülle erreicht hat. Alle Hornisten stehen auf, um die möglichst grösste Schallkraft zu erzielen.« Um eine äußerste Intensität und Deutlichkeit des Ausdrucks zu erreichen, scheute Mahler auch vor ungewöhnlichen Spielanweisungen nicht zurück – auch dies eine der Konstanten seines musikalischen Denkens, die von der Ersten an sein symphonisches Schaffen begleiten sollten.

BIOGRAPHIEN

Janine Jansen

Die niederländische Geigerin Janine Jansen studierte bei Coosje Wijzenbeek, Philipp Hirshhorn und Boris Belkin. Auf ihr Londoner Debüt mit dem Philharmonia Orchestra unter der Leitung von Vladimir Ashkenazy im Jahr 2002 folgten rasch Einladungen von den namhaftesten Orchestern der Welt. In dieser Saison ist sie »Artist in Residence« beim London Symphony Orchestra, der Londoner Wigmore Hall sowie an der Philharmonie Luxembourg. Zu den Höhepunkten der aktuellen Spielzeit zählen desweiteren Auftritte mit den Wiener Philharmonikern unter Sakari Oramo, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia unter Antonio Pappano und dem Orchestre National de Belgique unter Andrey Boreyko. Zudem absolvierte sie eine ausgedehnte Europatournee mit dem NHK Symphony Orchestra unter Paavo Järvi und eine Asientournee mit dem Concertgebouworkest Amsterdam unter Daniele Gatti. Janine Jansen ist auch eine engagierte Kammermusikerin und gab in dieser Saison mehrere Recitals mit dem Pianisten Alexander Gavrylyuk. Weitere Partner sind Lucas Debargue, Torleif Thedéen, Martin Fröst und Boris Brovtsyn. Seit der Einspielung von Vivaldis *Vier Jahreszeiten* 2003 ist Janine Jansen in den digitalen Musikcharts höchst erfolgreich. Im letzten Jahr erschien eine Aufnahme von Brahms' Violinkonzert mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sowie Bartóks Violinkonzert Nr. 1 mit dem London Symphony Orchestra unter Antonio Pappano. Darüber hinaus umfasst ihre Diskographie Violinkonzerte von Beethoven, Britten, Mendelssohn, Tschaikowsky, Bruch (Nr. 1) und Prokofjew (Nr. 2). Die Violinkonzerte von J. S. Bach spielte sie mit ihrem eigenen Ensemble, dem Janine Jansen Ensemble, ein. Die Geigerin hat außerdem eine Reihe von Kammermusik-Aufnahmen veröffentlicht, u. a. Schuberts Streichquintett und *Schönbergs Verklärte Nacht* sowie Sonaten von Debussy, Ravel und Prokofjew mit Itamar Golan. Janine Jansen wurde mit zahlreichen Preisen geehrt, darunter vier Edison Klassiek Awards, vier ECHO Klassik, der Preis der deutschen Schallplattenkritik, der NDR Musikpreis für herausragende künstlerische Leistungen, der Concertgebouw Prize, der Royal Philharmonic Society Instrumentalist Award sowie der Musikfestpreis Bremen. Dem von ihr gegründeten Internationaal Kamermuziek Festival Utrecht stand die Geigerin erfolgreich 13 Jahre lang als Kuratorin vor. Janine Jansen spielt auf der »Rivaz – Baron Gutmann« aus dem Jahr 1707, einer Geige von Antonio Stradivari, die ihr von der Dextra Musica als Leihgabe überlassen wird. Bei ihrem letzten Auftritt mit dem BR-Symphonieorchester in München 2011 spielte sie gemeinsam mit Julian Rachlin das *Concerto doppio per violino, viola e orchestra* von Krzysztof Penderecki.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift Gramophone, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Juanjo Mena

Der gebürtige Baske und ehemalige Schüler von Sergiu Celibidache ist seit der Spielzeit 2011/2012 Chefdirigent des BBC Philharmonic Orchestra in Manchester, mit dem er bereits ausgedehnte Tourneen durch China, Südkorea, Europa und Spanien mit Stationen u. a. in Beijing, Seoul, Köln, Frankfurt, München, Wien und Madrid absolvierte. Hinzu kommen alljährliche Auftritte bei den BBC Proms in London. Auch für seine CD-Veröffentlichungen mit dem BBC Philharmonic Orchestra erhielt Juanjo Mena international viel Anerkennung: Bisher liegen Werke von Alberto Ginastera, Manuel de Falla (*BBC Music Magazine's* »Recording of the Month«), Gabriel Pierné (*Gramophone*: Editor's Choice), Isaac Albéniz, Xavier Montsalvatge, Carl Maria von Weber und Joaquín Turina vor. Außerdem erschienen Messiaens *Turangalila-Symphonie* mit dem Bergen Philharmonic Orchestra und eine Sammlung mit symphonischer Musik aus dem Baskenland mit dem Bilbao Symphony Orchestra, dem Juanjo Mena von 1999 bis 2008 auch als Künstlerischer Direktor vorstand. Des Weiteren war Juanjo Mena von 2007 bis 2010 Erster Gastdirigent am Teatro Carlo Felice in Genua. Aktuell hat er diese Position beim Bergen Philharmonic Orchestra inne, und kürzlich wurde er zum Chefdirigenten des Cincinnati May Festivals ernannt. Neben seinen festen Verpflichtungen ist Juanjo Mena begehrter Gast bei namhaften europäischen Orchestern, darunter die Berliner Philharmoniker, das London Philharmonic Orchestra, das Rotterdam Philharmonic Orchestra, das Orchestre National de France, das Oslo Philharmonic Orchestra, das Royal Stockholm Philharmonic und das Danish National Symphony Orchestra. Auch in den USA steht er am Pult vieler führender Orchester: beim Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra, Boston Symphony Orchestra, New York und Los Angeles Philharmonic Orchestra, um nur einige zu nennen. Im Januar 2017 debütierte Juanjo Mena beim NHK Symphony Orchestra in Tokio mit Werken von Falla, Debussy und Rodrigo. Als spanischer Dirigent tritt Juanjo Mena natürlich auch regelmäßig mit den besten Orchestern seines Heimatlandes auf. Dazu ist die Oper ein wichtiges Betätigungsfeld für Juanjo Mena: Er leitete Vorstellungen von Wagners *Fliegendem Holländer*, Strauss' *Salome*, *Elektra* und *Ariadne auf Naxos*, Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*, Schönbergs *Erwartung*, Tschaikowskys *Evgenij Onegin*, Mozarts *Le nozze di Figaro* und Britten's *Billy Budd*, u. a. an den Opernhäusern in Genua, Lausanne und Bilbao. Mit den beiden Münchner Konzerten steht Juanjo Mena erstmals am Pult des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

IMPRESSUM

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT
Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION
Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur, Adrienne Walder

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT
Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Wolfgang Stähr: Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors; Vera Baur: Kurzfassung eines Textes aus Renate Ulm (Hg.): Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung, München/Kassel 2001; Biographien: Vera Baur (Jansen, Mena); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Bärenreiter Verlag, Kassel (Mozart);

© Universal Edition A.G., Wien (Mahler).

br-so.de

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

twitter.com/BRSO

[instagram.com/BRSOchestra](https://www.instagram.com/BRSOchestra)