

SHANI
CAPUÇON
BARTÓK

Donnerstag 28.11.2019

Freitag 29.11.2019

2. Abo D

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.15 Uhr

19/20

LAHAV SHANI

Leitung

RENAUD CAPUÇON

Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Elgin Heuerding

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 29.11.2019

Pausenzeichen:

Franziska Stürz im Gespräch mit Renaud Capuçon und Lahav Shani

ON DEMAND

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

PROGRAMM

BÉLA BARTÓK

»Bilder aus Ungarn«, Sz 97

- Ein Abend auf dem Lande. Lento rubato – Allegretto
- Bärentanz. Allegro vivace
- Melodie. Andante
- Etwas angeheitert. Allegretto rubato
- Üröger Schweinehirtentanz. Allegro molto

BÉLA BARTÓK

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2, Sz 112

- Allegro non troppo
- Andante tranquillo
- Allegro molto

Pause

BÉLA BARTÓK

»Konzert für Orchester«, Sz 116

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

Der heimischen Quelle nah

Zu Béla Bartóks *Bildern aus Ungarn*

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

August 1931 am Mondsee im Salzkammergut nach Klavierstücken aus den Jahren 1908 bis 1911

Uraufführung

24. Januar 1932 in Budapest (Nr. 1–3, 5); erste Gesamtaufführung am 26. November 1934 in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft Budapest unter der Leitung von Heinrich Laber

Lebensdaten des Komponisten

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

Ob er ein ungarischer Komponist sei? Auf diese Frage gab Béla Bartók, der am 25. März 1881 in Nagyszentmiklós im heutigen Rumänien zur Welt gekommen war und dessen kompositorisches Schaffen neben ungarischen auch rumänische und slowakische Einflüsse zeigt, in einem Brief an den Musikforscher Octavian Beu in Bukarest am 10. Januar 1931 folgende Antwort: »Ich halte mich für einen ungarischen Komponisten. [...] Meine eigentliche Idee aber, deren ich mir – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewusst bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader. Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten –, in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einflusse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen. Nur muss die Quelle rein, frisch und gesund sein! Infolge meiner – sagen wir geographischen – Lage ist mir die ungarische Quelle am nächsten, daher der ungarische Einfluss am stärksten.«

Gemeinsam mit seinem Landsmann Zoltán Kodály erforschte Bartók seit 1905 das reiche Erbe der musikalischen Folklore nicht nur in seiner Heimat Ungarn, sondern auch in Rumänien, Bulgarien, Slowenien sowie in der Türkei und in Nordafrika. Dabei begründeten sie mit ihrer langjährigen Sammlung, Transkription und Bearbeitung von Volksmusik ihrer Heimat eine eigene spezifische ungarische Musiktradition. »Um international zu werden«, sagte Kodály einmal zu Bartók, »muss man zuerst national werden, und um national zu werden, muss man zum Volk gehören.« Ausgerüstet mit einem einfachen Phonographen, der das Gehörte auf Wachszyylinder aufzeichnete, bereiste Bartók die ländlichen Regionen auf der Suche nach dem, was ihn damals zutiefst faszinierte: die »authentische Bauernmusik«, wie er sie nannte. Äußerst akribisch ging Bartók dabei vor und ließ sich von den Alten auf den Dörfern Lieder vorsingen. 1907 etwa unternahm er eine Forschungsfahrt durch Siebenbürgen und entdeckte die pentatonischen Grundlagen als einen wesentlichen Teil der ungarischen Volksmusik, seinen ersten Artikel über Volksmusik veröffentlichte er ein Jahr später in Budapest. Bei einem eigens ausgerichteten Wettbewerb im Städtchen Ipolyság hörte Bartók 1909 uralte Hornmelodien von Schweinehirten aus Hont sowie Dudelsackmusik der Hirten von Ipolypásztó und zeichnete sie sogleich auf. Das Sammeln, Studieren und Klassifizieren von Bauernmusik erforderte seine ganze Zeit und Aufmerksamkeit, zwischen seiner Oper *Herzog Blaubarts Burg* aus dem Jahr 1911 und *Der holzgeschnitzte Prinz* von 1914 komponierte er kaum ein anderes Werk. 1921 fasste er die Beziehung seines Komponierens zur Volksmusik in dem Artikel *Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit* mit den Worten zusammen: »Die eigentliche Bauernmusik zeigt in ihren Formen eine recht verschiedenartige Vollkommenheit. Erstaunlich, dass sie trotz ihrer eindringlichen Kraft ganz frei von Sentimentalität und überflüssigen Ornamenten ist. Einfach, häufig auch rau, aber niemals dumm, bildet sie den idealen Ausgangspunkt für eine musikalische Wiedergeburt.«

Als Mensch und Komponist war Bartók der heimischen Quelle immer ganz nah, den echten authentischen Volksweisen und bäuerlichen Tänzen eng verbunden. Dabei führte er Volksmusik und Kunstmusik zu einer vollkommenen Synthese, wie er es 1921 als sein künstlerisches Credo formulierte: »Wie nun zieht der Komponist den meisten Nutzen aus seinen Studien mit der Bauernmusik? Indem er ihr Wesen ganz in sich aufnimmt und sie wie seine musikalische Muttersprache gebraucht.« Dass Bartók hierbei die Bauern und ihr ländliches Leben als Pendant zur kalten Realität der hektischen Stadt auch idealisierte, sei nicht verschwiegen – »er braucht etwas, woran er glauben kann; und so erfindet er diese utopische Welt der glücklichen Bauern und Dörfer, um sich selbst am Leben zu erhalten«, konstatierte Everett Helm 1965 in seiner Bartók-Biographie. Bartók selbst bekannte 1928 jedenfalls: »Die glücklichsten Tage meines Lebens waren die, welche ich in Dörfern unter Bauern verbrachte.«

So sorgfältig er ethnomusikologisch arbeitete und die gehörten Melodien in moderne Notation transkribierte, so frei war Bartók anschließend in der Übernahme und Bearbeitung seines Quellenmaterials. Dabei lassen sich drei Arten dieser Anverwandlung finden: Eine Gruppe bilden meist kürzere Werke, die explizite Volkslied-Bearbeitungen sind und die originale Bauernmelodie prominent hervorheben, etwa die Klavierstücke *Für Kinder*, die *Rumänischen Volkstänze* oder die *Acht ungarischen Volkslieder*. Dann gibt es längere, komplexere Werke, in denen das Volksliedmaterial »einer mehr oder weniger kunstreichen Entwicklung unterzogen« (Everett Helm) wird, wie die *Improvisationen über ungarische Bauernlieder* oder *Drei Rondos über Volksweisen*. Und schließlich Werke ohne direkte Volksliedzitate, aber geboren aus dem Geist der Volksmusik, etwa die *Tanz-Suite*, die *Cantata profana* und die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*.

Seine *Magyar Képek – Bilder aus Ungarn* – komponierte Bartók im August 1931 in der Sommerfrische am Mondsee im Salzkammergut. Sie sind, wie auch die *Transsylvanischen Tänze* aus demselben Jahr, Orchesterarrangements nach früheren Klavierstücken, die ihrerseits auf Volksmelodien zurückgehen. Bartók entsprach mit dieser fünfsätzigen Orchestersuite dem Wunsch seines Verlegers, nach dem internationalen Erfolg seiner *Tanz-Suite* 1923 dem zunehmenden Bedarf an neuen Werken gerecht zu werden. Als Vorlage dienten frühere Klavierstücke aus den Jahren 1908 bis 1911, die der Pianist Bartók einst selbst regelmäßig in seinen Konzerten gespielt hatte. Es handelt sich um einfache Bearbeitungen bestehender Volkslieder und -tänze, denen auf der anderen Seite idealisierte Nachahmungen im Volksidiom gegenüberstehen, wie in *Ein Abend auf dem Lande*. Formal bilden die fünf Sätze, die jeweils ihr eigenes Tempo, ihre eigene Farbe und

ihren eigenen Charakter haben, eine spiegelsymmetrische Brückenform mit zwei Außensätzen (*Ein Abend auf dem Lande* und der *Üröger Schweinehirtentanz*) und zwei Scherzo-Stücken (*Bärentanz* und *Etwas angeheitert*) als Umrahmung der im Zentrum stehenden getragenen Melodie als Spiegelachse an dritter Stelle.

Ein Abend auf dem Lande (*Lento rubato – Allegretto*) beschwört die versunkene Welt des alten Ungarn herauf. Es ist eine wehmütige Erinnerung an Siebenbürgen und das Magyaren-Volk der Székler. Kein Werk spielte Bartók häufiger in seinen Klavier-Rezitals als diese idyllische Reminiszenz, die, wie auch der *Bärentanz*, zuerst in den *Zehn leichten Stücken* 1908 erschienen ist. Rezitativische, im rhythmischen Metrum frei gehaltene Rubato-Abschnitte wechseln hier mit tänzerischen »Tempo giusto«-Episoden, sozusagen einer Rückkehr in das »richtige« Tempo mit entschiedenem Rhythmus. Beide Tempo-Varianten repräsentieren elementare Satzcharaktere der ungarischen Volksmusik. Die Klarinettenmelodie am Beginn folgt ungarisch-transsilvanischem Stil, und das zweite Thema ist »mehr oder weniger eine Nachahmung eines Bauern, der Querflöte spielt«, so Bartók.

Der zupackend-rauhe *Bärentanz* (*Allegro vivace*) ist die groteske Überzeichnung eines erdverbundenen Hirtentanzes, basierend auf dem archetypischen »Kolomeika«-Rhythmus der Volksmusik Osteuropas, mit zugespitzter perkussiver Orchestrierung. Die Technik des rhythmischen Ostinato nimmt (drei Jahre zuvor) die Idee seines Klavierstücks *Allegro barbaro* von 1911 vorweg, in dem Bartók mit harten Schlägen das Klavier als Perkussionsinstrument nutzte. Die klagende, zunächst unbegleitet von den Geigen gespielte und entrückt anmutende *Melodie* (*Andante*) ist das zweite der *Vier Trauerlieder* aus dem Jahr 1909 und bildet den Mittelpunkt der Orchestersuite. Ein einziges beseeltes Thema beherrscht die Miniatur, es wird über einem flirrenden Klangteppich mitsamt Harfen-Glissandi und Bläserornamenten zu eindringlicher Emphase gesteigert.

Etwas angeheitert (*Allegretto rubato*) kommt dagegen dieses Scherzo daher und macht mit wankender Melodie, wechselnden Harmonien und unstem Rhythmus dem im Titel benannten Zustand alle Ehre – eine wunderbar treffende und parodistische Bewegungsstudie, die zurückgeht auf die zweite der *Drei Burlesken* von 1911.

Den Beschluss von Bartóks *Magyar Képek*, seiner klingenden Liebeserklärung an das alte Ungarn, bildet der überschwängliche *Üröger Schweinehirtentanz* (*Allegro molto*) aus der *Sammlung für Kinder* (1908/1909). Die authentische Hirtenmelodie steigert sich dynamisch und durch eine immer üppigere Instrumentation. Mit der Tempo-Verlangsamung am Ende scheint der entfesselte Tanz dann in der Ferne zu entschweben.

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 spät-romantische 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 beider 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 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 sie 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 Riesengitarre 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 Vidine 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 Zwölftontheema, 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 unguete 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 Variationenform 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 Zweierrhythmus 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.

»Vielleicht bin ich an der Grenze angelangt«

Zu Béla Bartóks *Konzert für Orchester*

Renate Ulm

Entstehungszeit

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

Widmung

Der musikalischen Stiftung Koussevitzky zum Gedenken an Natalie Koussevitzky

Uraufführung

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

Lebensdaten des Komponisten

25. März 1881 in Nagyszentmiklós (damals Ungarn, heute Sinnicolau Mare, Rumänien) –

26. September 1945 in New York

»Wir sind hier aus [...] den unheilvollen Ländern glücklich angekommen, haben von Frau Stefi Geyer [einer früheren Freundin Bartóks und Widmungsträgerin seines Ersten Violinkonzerts] alles

Nötige erhalten und fahren morgen früh [...] weiter«, berichtete Béla Bartók in einem Brief vom 14. Oktober 1940 dem Dirigenten Paul Sacher. »Vielleicht gehen wir ins Ungewisse, aber wir können nicht anders. Auf wie lange? Weiss Gott.«

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

Neben all diesen Sorgen traten 1942 auch noch erste Anzeichen einer schweren Krankheit auf. »[...] seit Wochen fühle ich mich nicht wohl (Fieber usw.) und es fällt mir schwer, die anfallenden Dinge zu erledigen.« Weil das Fieber nicht unter Kontrolle zu bekommen war und die Blutuntersuchungen keinerlei Hinweise auf eine schwere Erkrankung gaben, wurde Bartók in ein Krankenhaus eingeliefert. Doch auch hier fand man nichts Besorgniserregendes heraus. Während die Ärzte an Bartók herumdokterten und verschiedene Theorien über die Ursache seines schlechten Zustands entwickelten, quälte sich Bartók mit anhaltenden Fieberschüben, magerte auf 40 Kilo Lebensgewicht ab und wurde erneut ins Hospital eingewiesen. »[...] ich [bin] seit April 1942 krank«, berichtete Bartók seiner Schülerin Wilhelmine Creel am 28. Juni 1943. »Da meine Krankheit nicht festgestellt werden konnte, konnte auch nicht an eine Heilung gedacht werden. Im Januar, besonders aber im Monat Februar trat eine sichtliche Verschlimmerung ein, die zu einem vollkommenen Zusammenbruch führte.« Bartók verfiel in Depressionen. Erst als ihn der Dirigent Serge Koussevitzky, Musikdirektor des Boston Symphony Orchestra, am Krankenbett aufsuchte und bei ihm ein Orchesterwerk in Auftrag gab, das er im Voraus mit einem Scheck von \$ 1000,- honorierte, verspürte Bartók wieder ein Interesse an der Musik und am Komponieren. Diese Begegnung riss ihn nicht nur aus seiner Melancholie, sondern regte ihn sogleich zu einer neuen Komposition an – trotz seiner lebensbedrohenden Krankheit. Nach wie vor gab es keine Diagnose, dafür schickten die Ärzte Bartók für drei Monate zur Kur nach Saranac Lake, wo er meist im Bett lag und am *Konzert für Orchester* arbeitete.

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

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

Im zweiten Satz (*Presentando le coppie. Allegro scherzando*) treten Instrumentenpaare hervor, die in festgelegten Intervallabständen zu spielen haben. Den Anfang machen zwei Fagotte in Sexten, es folgen die Oboen, Klarinetten und Flöten bis hin zu den beiden im Sekundabstand spielenden Trompeten. Dieses *Scherzo* voller Heiterkeit und Ironie war ursprünglich wohl für eine nicht vollendete Ballettkomposition vorgesehen, in der unterschiedlich charakterisierte und karikierte Paare hervortreten und sich schließlich in einem reizvollen Gesamtableau zusammenfinden. Der getragene Mittelsatz (*Elegia. Andante non troppo*) kehrt nochmals mit archaischen Unisono-Gängen die düstere Seite Bartóks hervor, ein Nachtstück, ein »herzzerreißender Klagegesang«, der in seiner Instrumentierung an die *Tränensee*-Szene und den dramatischen Ausgang von Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* erinnert. Es ist ein zutiefst tragischer Satz, dem erst am Ende die Piccoloflöte, gleich einem Hoffnungsschimmer, eine versöhnliche Note gibt und dadurch ein wenig Trost zu spenden scheint.

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

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

»Seit vier Jahren befinde ich mich in den Vereinigten Staaten als freiwilliger Flüchtling [...]«, schrieb Bartók am 24. Oktober 1944 an den belgischen Musikwissenschaftler Paul Collaer. »Was meine Tätigkeit als Komponist während dieser schweren Periode anbetrifft, so habe ich wenig zu erzählen. Während der ersten Jahre habe ich mich Hals über Kopf in das Studium der serbokroatischen Bauernmusik an der Columbia-Universität gestürzt. Das Ergebnis dieser Studien ist ein Essay über diese Musik [...]. Ein anderes, weniger erfreuliches Resultat [...] dieser unaufhörlichen [...] Arbeiten war, dass ich an Erschöpfung erkrankte. Doch ist diese Prüfung recht und schlecht an mir vorübergegangen und ich habe endlich meine Tätigkeit als Komponist wiederaufnehmen können. So konnte ich vor ungefähr einem Jahr ein ›Concerto‹ für großes Orchester in fünf Sätzen für die ›Koussevitzky Foundation‹ schreiben.«

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

VON PULT ZU PULT (16)

November/Dezember 2019

Dass wir Karin Löffler (Erste Geige, Mitglied im BRSO seit 2006) und Hansjörg Profanter (Solo-Posaune, Mitglied seit 1979) vor der beeindruckenden Kulisse der Gin City treffen, sollte nicht zu falschen Schlüssen führen. Für ihre Standfestigkeit im Beruf brauchen beide keine entspannenden Getränke, sondern vor allem viel Zeit für ihr Instrument und die Fähigkeit zur Fokussierung. Im Gespräch mit Vera Baur erzählen sie, wie ihr tägliches Musikerdasein zwischen Proben, Konzert und Üben aussieht.

VB *Jeder Konzertbesucher sieht und hört es: Ein Geiger hat sehr viel mehr Noten zu spielen als ein Blechbläser. Was bedeutet das für die Konzertsituation?*

KL Bei gewissen Stücken muss man seine Kräfte doch einteilen, etwa bei Strauss oder in den Symphonien von Bruckner und Mahler. Natürlich möchte man schon im ersten Satz emotional alles geben, aber man weiß, dass noch 80 Minuten folgen und man auch bis zu diesem Schluss kommen muss. Das ist eine Erfahrungssache. Wenn man die Stücke schon oft gespielt hat, weiß man genau, wie weit man gehen kann, um bis zum Ende voll dabei zu sein.

HJP Auch für uns Blechbläser sind Bruckner- und Mahler-Symphonien besonders anstrengend, weil wir hier über lange Passagen laut spielen müssen. Und auch wir müssen uns unsere Kraft gut einteilen. Dennoch sind für uns kurze, leise Einsätze stressiger, als wenn wir alle zusammen ein schönes Forte spielen. Berühmte Beispiele sind die Erste und die Vierte Symphonie von Brahms, in denen wir drei Sätze lang warten, im vierten aber einen heiklen Einsatz haben. In diesem Fall hilft es mir, die ganze Zeit diese schöne Musik zu hören, und dann will man es natürlich genauso gut machen wie die Kollegen.

VB *Unterscheidet sich das Üben für einen Streicher und einen Blechbläser?*

KL Ich habe für mich festgestellt, dass das Üben ein Prozess ist, der sich ständig wandelt. Natürlich gibt es eine Grundtechnik, die man übt, wie Tonleitern, Doppelgriffe, Etüden usw. Aber abgesehen davon hat es viel mit dem Repertoire zu tun, das man gerade spielt. Wenn Mahlers Neunte Symphonie auf dem Programm steht, mit dem großen 25-minütigen Abgesang am Ende, dann fange ich Wochen im Voraus an, Tonleitern mit ganz langsamem Bogen zu üben und den spezifischen Klang zu suchen, der für diesen Satz nötig ist. Wenn wir aber eine Mozart-Symphonie spielen, in der ein spritziges Spiccato verlangt wird, dann werde ich mir Etüden vornehmen, an denen ich diese Dinge separat üben kann.

HJP Auch wir üben immer unterschiedlich. Je nachdem, ob wir Bruckner, Mozart oder Schubert spielen, müssen wir einen anderen Klang erzeugen, eine andere Kraft oder eine andere Leichtigkeit erreichen. Aber für mich ist das Grundlegende am Üben doch die Fitness auf dem Instrument. Das ist bei uns Blechbläsern ein bisschen wie bei Sportlern. Die Muskulatur, die Lungenkapazität und der Ansatz müssen fast täglich trainiert werden, sonst geht alles schnell verloren.

VB *Wie lange können Sie das Instrument auch mal ganz zur Seite legen?*

KL Ich kann meine Geige in den Sommerferien schon mal vier oder fünf Wochen weglegen. Einmal im Jahr brauche ich das auch. Ansonsten schaut man aber, dass man sich fit hält, auch wenn man mal zwei, drei Wochen keinen Dienst hat. In einer solchen Zeit übe ich vielleicht nur jeden zweiten Tag und dann wieder intensiver, eine Woche bevor die nächste Probenphase beginnt.

HJP In meinen ersten Jahren im Orchester habe ich auch im Urlaub immer durchgespielt. Aber jetzt habe ich gemerkt, dass es gut ist, auch mal eine längere Pause zu machen, wobei für mich das Maximum zwei oder drei Wochen sind. Sonst hat man danach wieder einen viel zu weiten Anstieg. Unter dem Jahr übe ich tatsächlich fast jeden Tag, auch Samstag und Sonntag, Weihnachten und Ostern – dann aber nur kurz (*lacht*). Ein berühmter Kollege hat einmal gesagt: Wenn ich einen Tag nicht übe, merke ich es, bei zwei Tagen merken es die Kollegen und bei drei Tagen das Publikum. So könnte man die Sache überspitzt formulieren.

VB *Wie sieht ein durchschnittlicher Tag mit Dienst und Üben aus?*

HJP Ich spiele mich in der Früh zu Hause eine Dreiviertelstunde ein, dann gehe ich zur Probe und spiele davor nochmal eine Viertelstunde. Nach der fünfstündigen Probe kommt es häufig vor, dass ich nochmal die schweren Stellen durchspiele oder schon das Repertoire des nächsten Konzertes einstudiere.

KL Ich würde auch gerne vor dem Dienst üben, aber das schaffe ich mit den Kindern derzeit leider nicht. Ich versuche aber, so rechtzeitig da zu sein, dass ich vor Probenbeginn noch eine halbe Stunde auf der Bühne die Stellen durchgehen kann, die ich vom Vortag als schwer in Erinnerung

habe. Auch nach dem Dienst übe ich oft noch. Je nachdem, was wir spielen, ist das einfach nötig. Bestimmte Stellen muss man nochmal für sich durchanalysieren. Das Programm der nächsten Woche übe ich dann meistens am Wochenende.

HJP In einer Woche, in der ich Dienst habe, passiert für mich nicht viel anderes. Da lebe ich wirklich nur dafür. Man muss sehr fokussiert sein.

VB *Kann das häusliche Üben auch mal zu viel werden für die Umgebung?*

HJP Ich spiele ja schon in der Früh, dann wieder nach dem Dienst und manchmal noch am späten Abend. Dabei absolviere ich oft auch nur dieses tägliche Fitnessprogramm. Dann frage ich manchmal meine Familie: Ist das nicht schlimm für euch? Sie antworten mir immer: Wir hören das gar nicht mehr! Aber ich denke, sie wollen nur nett zu mir sein (*lacht*).

KL Meine Situation ist sehr komfortabel: Wir haben im Keller ein Studio. Wenn ich dort spiele, hört mich niemand. Ich kann also zu jeder Tages- und Nachtzeit üben. In der früheren Wohnung war es sogar so, dass die Nachbarn öfters gefragt haben, ob ich nicht mal die Fenster öffnen könne, wenn ich übe, es sei so schön, die Geigenklänge im Hof zu hören. Aber das habe ich natürlich nur gemacht, wenn ich keine Technik geübt habe (*lacht*).

VB *Gibt es im Vorfeld Gespräche über die Stücke der nächsten Programme?*

KL Ja, z. B. wenn ein Stück auf dem Programm steht, das wir noch nicht gespielt haben. Ich erinnere mich an *Das Buch mit sieben Siegeln* von Franz Schmidt. Eine Kollegin machte mich drei Wochen vorher darauf aufmerksam, dass dieses Stück extrem lang und schwer sei. Über solche Hinweise ist man sehr froh und holt sich die Noten entsprechend früher. Mitunter sitze ich da schon mal eine Woche jeden Tag dran, bis ich alle Noten in den Fingern habe. Eine besondere Aufgabe war auch *Die Walküre* Anfang des Jahres. Da haben wir sehr davon profitiert, dass viele Kollegen aus den Ersten Geigen jedes Jahr in Bayreuth spielen und dieses Repertoire unglaublich gut kennen. So habe ich mich mit einer Kollegin zusammengesetzt und mir zeigen lassen, welche Stellen dieser ganzen 80 Seiten ich üben muss. Ich konnte mir also alle schwierigen Passagen vorab markieren. Aber ich habe auch eine Aufnahme angehört und die Noten mitgelesen. Das ist auch ein guter Weg, um ein Gefühl für die Stimme zu bekommen.

HJP Ich glaube, das machen in der Zwischenzeit fast alle. Besonders spannend finde ich persönlich aber Werke, von denen es keine Aufnahmen gibt, die Uraufführungen in der musica viva etwa. In diesen Fällen ist von jedem einzelnen Kollegen große Kreativität gefordert. Mit dieser ersten Aufführung setzt man in gewisser Weise auch einen Maßstab.

VB *Worauf müssen Sie achten, um gesundheitlich in Balance zu bleiben?*

HJP Die Gesundheit ist ein ganz wichtiger Faktor, um gut durchs Musikerleben zu kommen. Für uns Blechbläser ergibt sich oft das Problem, dass mit dem Alter das Lungenvolumen abnimmt. Auch die Muskelspannung und die Flexibilität werden nicht besser – leider. Vielleicht musste ich immer schon mehr Technik üben als andere und nach 40 Jahren im Orchester wird es auch nicht weniger (*schmunzelt*). Ich versuche, mich mit viel Sport fit zu halten. Das bringt meinen Körper und meine Psyche in einen guten Einklang. Sport macht mir Spaß, dennoch ertappe ich mich manchmal dabei, dass ich ihn nicht immer aus purer Freude betreibe, sondern um fit für die Musik zu sein.

KL Da kann ich nur bewundernd zuhören. Je länger ich im Orchester bin, desto mehr spüre auch ich die Notwendigkeit, mehr für die körperliche Fitness zu tun. Ich habe jetzt mit Kieser-Training angefangen. Durch die einseitige Haltung bei uns Streichern und die Haltekraft, die wir brauchen, ist ein Muskeltraining sehr wichtig. Und ich merke tatsächlich schon eine Verbesserung, ich habe weniger Rücken- und Nackenschmerzen.

VB *Hilft der Sport auch beim Umgang mit den mentalen Belastungen?*

HJP Ja, man lässt durch den Sport einiges los. Auch ein ruhiges Umfeld ist für mich sehr wichtig und dass ich mir keinen unnötigen Stress aufhalse. Vor einem Konzerttag bin ich manchmal nicht so gut ansprechbar. Aber wenn es ernst wird, versuche ich die Anspannung hinter mir zu lassen.

KL Das mentale Training ist eine Daueraufgabe. Jeder geht damit anders um, und es hat auch viel mit den verschiedenen Lebensphasen zu tun. Als ich frisch ins Orchester kam, habe ich mir über Lampenfieber überhaupt keine Gedanken gemacht. Irgendwann wurde es dann aber doch ein Thema. Das war der einzige Moment in meinem Leben, wo ich wirklich regelmäßig joggen ging. Ich musste vor den Konzerten einfach viel rennen. Und ich habe mir Rat geholt bei Kollegen, die sich mit diesem Thema schon auseinandergesetzt haben. Auch für mich ist die Ruhe vor dem Konzert sehr wichtig, dass man einen Moment für sich ist und sich fokussieren kann. Dann geht man ganz anders auf die Bühne.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf br-so.de sowie weiterhin in den Programmheften.

BIOGRAPHIEN

Renaud Capuçon

Der französische Geiger Renaud Capuçon begann seine musikalische Laufbahn mit 14 Jahren als Jungstudent bei Gérard Poulet und Veda Reynolds am Pariser Conservatoire und gewann noch während seiner fünfjährigen Ausbildung zahlreiche Preise. Weitere Impulse gaben ihm das Studium bei Thomas Brandis und Isaac Stern in Berlin. 1997 wurde er auf Einladung von Claudio Abbado Konzertmeister des Gustav Mahler Jugendorchesters, in dem er drei Spielzeiten mitwirkte und dabei u. a. mit Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Franz Welser-Möst und Claudio Abbado zusammenarbeiten konnte. In seiner bisherigen Solo-Karriere stand er mit renommierten Orchestern auf der Bühne, darunter die Berliner Philharmoniker, die Wiener Philharmoniker, das London Symphony Orchestra, das Orchestre National de France, das Orchestre Philharmonique de Radio France, die Filarmonica della Scala und die New Yorker Philharmoniker. Zudem arbeitete er mit angesehenen Dirigenten wie Valery Gergiev, Daniel Barenboim, Christoph von Dohnányi, Gustavo Dudamel, Christoph Eschenbach, Paavo Järvi, Andris Nelsons, Daniel Harding, Robin Ticciati, François-Xavier Roth und Yannick Nézet-Séguin zusammen. Neben seiner solistischen Tätigkeit widmet sich Renaud Capuçon leidenschaftlich der Kammermusik. Seine Partner dabei sind Martha Argerich, Daniel Barenboim, Hélène Grimaud, Truls Mørk und Frank Braley, ebenso sein Bruder, der Cellist Gautier Capuçon. Außerdem ist er Künstlerischer Leiter der Sommets Musicaux de Gstaad seit 2016 und des Festival de Pâques in Aix-en-Provence seit Beginn seines Bestehens 2013. Renaud Capuçon steht bei Erato/Warner Classics unter Vertrag. Zu seinen Aufnahmen zählen u. a. die Violinkonzerte von Dutilleux, Brahms und Berg ebenso wie die beiden von Bartók. Besondere Kammermusik-Einspielungen sind etwa die Alben *Face à face* und *Interventions*, die er mit seinem Bruder Gautier aufgenommen hat, und die Erarbeitung von Faurés sämtlicher Kammermusik für Streicher und Klavier gemeinsam mit seinem Bruder, mit Nicholas Angelich und dem Quartor Ébène. Seine jüngste Aufnahme *Cinema* mit bekannter Filmmusik erschien 2018. Viele seiner CDs wurden mit renommierten Preisen ausgezeichnet, beispielsweise mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik, dem Premio del Disco des italienischen Klassikmagazins *Amadeus* und der Choc du Monde de la Musique. Highlights der Saison 2019/2020 sind Konzerte in Paris, Warschau, Luxemburg, Lissabon und Birmingham mit unterschiedlichen Programmen, darunter Schumanns Violinkonzert sowie Sonaten von Ravel, Mozart, Strauss und Debussy. Bei seinem letzten Auftritt mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in München 2009 spielte Renaud Capuçon das Violinkonzert von Alban Berg unter der Leitung von Daniel Harding.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks 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 Orchester 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. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan vom November 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

Lahav Shani

Der 1989 in Tel Aviv geborene Dirigent und Pianist Lahav Shani begann seine musikalische Ausbildung mit sechs Jahren bei Hannah Shalgi und führte sie bei Arie Vardi an der Buchmann-Mehta School of Music fort. Anschließend studierte er Dirigieren bei Christian Ehwald und Klavier bei Fabio Bidini an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin, wo ihm zusätzlich Daniel Barenboim als Mentor zur Seite stand. Lahav Shani pflegt eine enge Bindung zum Israel Philharmonic Orchestra, seitdem er 16 ist. Mit 18 Jahren spielte er dort Tschaikowskys Erstes Klavierkonzert unter der Leitung von Zubin Mehta. Seitdem tritt er regelmäßig sowohl als Dirigent als auch als Pianist mit dem Orchester auf, etwa beim Konzert anlässlich von dessen 80-jährigem Jubiläum im Dezember 2016. In der kommenden Saison wird Lahav Shani Musikdirektor des Israel Philharmonic Orchestra werden und somit Zubin Mehta ablösen, der die Position 50 Jahre innehatte.

International begann die Karriere von Lahav Shani mit dem Ersten Preis des Internationalen Gustav-Mahler-Dirigierwettbewerbs im Jahr 2013 in Bamberg. Seitdem arbeitet er regelmäßig mit vielen renommierten Orchestern zusammen, u. a. den Staatskapellen Berlin und Dresden, dem Gewandhaus-Orchester Leipzig, dem Boston Symphony Orchestra, dem Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Philadelphia Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Philharmonia Orchestra sowie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Erster Gastdirigent er seit der Saison 2017/2018 ist. 2016 debütierte Lahav Shani beim Rotterdam Philharmonic Orchestra sowohl als Dirigent als auch als Pianist. Kurz darauf wurde er zu dessen Chefdirigenten ernannt – als jüngster in der Geschichte des Orchesters. In der kommenden Saison wird er mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra eine Tournee durch die USA unternehmen. Im Mai 2017 trat Lahav Shani außerdem erstmals beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks auf und leitete ein Programm mit Brahms' Zweitem Klavierkonzert und mit Rudolf Buchbinder als Solisten sowie den Suiten Nr. 1 und 2 aus *Romeo und Julia* von Sergej Prokofjew.

Als Pianist war Lahav Shani etwa mit Strawinskys Konzert für Klavier und Bläser und dem Rotterdam Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Valery Gergiev sowie mit Rachmaninows Klavierkonzert Nr. 3 und der Staatskapelle Berlin unter Daniel Barenboim zu erleben. Außerdem dirigierte er schon mehrfach Konzerte vom Klavier aus wie z. B. Bachs Konzert in d-Moll mit den Wiener Philharmonikern. Mit einem breitgefächerten Kammermusikrepertoire gastiert er zudem regelmäßig beim Verbier Festival, beim Festival de Pâques in Aix-en-Provence und bei den Jerusalem International Chamber Music Festivals.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

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

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Susanne Schmerda und Renate Ulm: Originalbeiträge für dieses Heft; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 26./27. Juni 2016; Biographien: Marlene Wagner (Capuçon, Shani), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO); Interview Karin Löffler und Hansjörg Profanter: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Editio Musica Budapest (*Bilder aus Ungarn*); © Boosey & Hawkes, London (Violinkonzert); © Scores Reformed, London (*Konzert für Orchester*).

br-so.de
facebook.com/BRSO
twitter.com/BRSO
instagram.com/brsorchestra
Youtube