



DVOŘÁK
SUK



HRŮŠA
HADELICH



Donnerstag 18.10.2018

Freitag 19.10.2018

1. Abo A

Philharmonie

20.00 – ca. 22.15 Uhr

Samstag 20.10.2018

1. Abo S

Philharmonie

19.00 – ca. 21.15 Uhr

18/19

JAKUB HRŮŠA

Leitung

AUGUSTIN HADELICH

Violine

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

Do./Fr., 18./19.10.2018

18.45 Uhr

Sa., 20.10.2018

17.45 Uhr

Moderation: Michaela Fridrich

Gast: Jakub Hrůša

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 19.10.2018

Pausenzeichen: Uta Sailer im Gespräch mit Augustin Hadelich und Jakub Hrůša

Konzert zum Nachhören (on demand):

Eine Woche abrufbar auf br-klassik.de

PROGRAMM

Antonín Dvořák

Konzert für Violine und Orchester a-Moll, op. 53

- Allegro, ma non troppo
- Adagio, ma non troppo
- Allegro giocoso, ma non troppo

Pause

Josef Suk

Symphonie Nr. 2 c-Moll, op. 27 »Asrael«

Teil I

- Andante sostenuto –
- Andante –
- Vivace – Andante sostenuto – Quasi Tempo I

Teil II

- Adagio
- Adagio e maestoso – Allegro appassionato – Adagio e mesto

»Viele echte Schönheiten«

Zu Antonín Dvořáks Violinkonzert in a-Moll, op. 53

Regina Back

Entstehungszeit

Juli bis September 1879 (Erstfassung)

April/Mai 1880 (Revision) August bis Dezember 1882 (Endfassung)

Widmung

»Dem großen Meister Joseph Joachim in tiefster Hochachtung gewidmet von Ant. Dvořák«

Uraufführung

14. Oktober 1883 in Prag mit dem Geiger František Ondříček als Solisten und dem Orchester des Prager Nationaltheaters unter der Leitung von Mořic Anger

Lebensdaten des Komponisten

8. September 1841 in Nelahozeves bei Prag – 1. Mai 1904 in Prag

Das Violinkonzert von Antonín Dvořák hat die ungewöhnlichste Entstehungsgeschichte der drei großen Instrumentalkonzerte des tschechischen Komponisten, dem Klavierkonzert in g-Moll (1876), dem Violinkonzert in a-Moll (1879 – 1882) und schließlich dem Violoncellokonzert in h-Moll (1895). Mehr als vier Jahre vergingen zwischen dem Beginn der Komposition am 5. Juli 1879 und der Uraufführung am 14. Oktober 1883 – eine Zeit, in der sich Dvořák immer wieder mit Änderungen und Revisionen des Werks befasste.

Den Anstoß zur Komposition gab der Berliner Verleger Fritz Simrock, der bei Dvořák bereits die bekannten *Slawischen Tänze* in Auftrag gegeben hatte und den Komponisten nun am 27. Januar 1879 fragte: »Wollen Sie mir ein Violinkonzert schreiben, recht originell, kantilenenreich und für gute Geiger?« Eine erste Fassung des Konzerts entstand in der Zeit vom 5. Juli bis Mitte September 1879, größtenteils während Dvořáks Aufenthalt bei dem befreundeten Alois Göbl auf Schloss Sychrov bei Turnov in Nordböhmen. Seinen Freund unterrichtete der Komponist auch am 17. September 1879 über den Abschluss der Komposition: »Entschuldigen Sie, daß ich erst heute meine Schuld begleiche. Ich wollte Ihnen nicht eher schreiben, bevor ich Ihnen nicht sagen konnte, daß ich endlich mit dem Konzert fertig bin.«

Im Juli desselben Jahres machte Dvořák die Bekanntschaft des berühmten Geigers Joseph Joachim (1831–1907). Dieser hatte eine Soirée in Berlin veranstaltet, bei der er mit seinem Ensemble zwei Kammermusikwerke Dvořáks, das Streichsextett op. 48 und das Es-Dur-

Streichquartett op. 51, in Anwesenheit des Komponisten erstmals zur Aufführung brachte. Der Erfolg dieses Konzerts ermutigte den Komponisten, mit der Bitte an Joachim heranzutreten, das Manuskript des Violinkonzerts durchzusehen, und so schrieb er ihm am 29. November 1879: »Auf Wunsch des H[errn] Simrock schicke ich Ihnen die Partitur des Konzertes und bitte Sie nochmals herzlich, mir über das Werk Ihre Meinung rückhaltlos gef[älligt] zu sagen. [...] Daß ich mir die Freiheit nahm, die Dedikation an Sie, verehrtester Meister, ans Titelblatt zu schreiben, werden Sie mir wohl verzeihen. Ich wollte damit nur meiner Ihnen schuldigen Dankbarkeit für Ihr Bemühen, meinen Werken auch in die weitesten Kreise Eingang zu verschaffen, Ausdruck geben, für welche Tat ich nochmals Ihnen herzlich danke.«

Die Violinkonzerte von Johannes Brahms, Robert Schumann und Max Bruch waren für Joseph Joachim geschrieben, dessen technische und musikalische Erfahrung Einfluss auf die jeweilige Entstehung genommen hatte. Dvořák hoffte nun, dass Joachim, der schließlich auch selbst komponierte, an der Genese seines Werks ebenfalls entsprechenden Anteil nehmen würde. Joachim antwortete dem Komponisten postwendend am 2. Dezember 1879: »Eben kommt Ihr Paket mit dem Violinkonzert von der Post, und wenn ich es auch in den nächsten Tagen verschiedener Aufführungen und einer Reise nach Frankfurt wegen nicht werde genießen können, so drängt es mich doch, Ihnen schon jetzt ein warmes Dankeswort für die Ehre, die Sie mir erweisen, indem Sie es mir widmen, zu sagen. Mein herzliches Interesse für Ihr echtes Musikerblut [...] hat mir wohl die Widmung und das kollegialische Freundschaftsgefühl, das daraus spricht, eingetragen! Ich will es durch die geforderte Aufrichtigkeit zu befestigen suchen, und freue mich, Ihr Stück bald con amore durchzugehen.«

Anfang April 1880 trafen sich Dvořák und Joachim in Berlin zur Besprechung der Komposition, für die der Geiger eine Reihe von Änderungen wünschte. Gleich im Anschluss daran erstellte Dvořák vom 4. April bis zum 25. Mai 1880 eine zweite Fassung des Konzerts, über die er am 9. Mai 1880 seinem Verleger Simrock berichtete: »Auf seinen [Joachims] Wunsch habe ich das ganze Konzert umgearbeitet, nicht einen einzigen Takt habe ich behalten. Der wird gewiß seine Freude daran haben. Ich habe mir die größte Mühe gegeben. Das ganze Konzert bekommt jetzt andere Gestalt. Die Themen habe ich behalten, auch einige neue hinzukomponiert. Aber die ganze Konzeption des Werkes ist anders. Harmonisation und Instrumentierung, Rhythmus, die ganze Durchführung ist neu. In kürzester Zeit bin ich damit fertig und werde ich es gleich Herrn Joachim schicken.« Auf die Übersendung der neuen Partitur reagierte Joachim jedoch nicht. Dvořák machte sich Sorgen und fragte seinen Verleger im November 1880: »Sollte ihm das Violinkonzert auch in der zweiten Bearbeitung nicht gefallen haben?« Vergeblich versuchte Dvořák in den folgenden Monaten, Joachim zu kontaktieren, doch dieser ging einer weiteren Begegnung aus dem Weg und meldete sich erst ganze zwei Jahre später, am 18. August 1882, wieder bei Dvořák: »In den letzten Tagen habe ich meine Muße benutzt, um die Violinstimme Ihres Konzertes zu revidieren und die Stellen, welche sich nicht gut ausführen lassen, für das Instrument leichter zu gestalten. Denn wenn auch das Ganze eine sehr violinkundige Hand verrät, so merkte man doch Einzelheiten an, daß Sie seit längerer Zeit nicht selbst gespielt haben. Ich habe mich bei dieser Gelegenheit an vielen echten Schönheiten erfreut, die in Ihrem Werk enthalten sind, und würde mich sehr freuen es zu spielen. Wenn ich das in aller Aufrichtigkeit sage, verehrter Herr Dvorak, so darf ich, ohne Gefahr, von Ihnen mißverstanden zu werden, gestehen, daß ich das Violinkonzert in seiner jetzigen Gestalt noch nicht reif für die Öffentlichkeit halte.«

Joachim, der strenge Klassizist, kritisierte vor allem Dvořáks freie Verwendung der Sonatensatzform im ersten Satz: die abrupt endenden Orchestertutti, die verkürzte Reprise und die direkte Überleitung zum zweiten Satz. Erst nachdem Dvořák seine Komposition nochmals revidiert hatte, willigte der Geiger ein, das Konzert in einer Probe des Berliner Hochschulorchesters durchzuspielen. Am 27. Dezember 1882 konnte Dvořák dann die endgültige Version des Konzerts mit der Widmung an Joachim zum Druck an den Verleger Simrock geben. Indes war der Geiger – wie sich in den Folgemonaten herausstellte – nicht bereit, die Uraufführung des Konzerts zu übernehmen. Da die Verbreitung und Popularität eines neuen Instrumentalkonzerts – damals wie heute – vor allem von der engagierten Unterstützung eines Interpreten abhing, war Dvořák schließlich sehr erleichtert, als sich der tschechische Geiger František Ondříček (1857–1922) als Solist für die Uraufführung des umstrittenen Konzerts fand, und er schrieb am 7. März 1883 an seinen Verleger, er könne es »sehr verbreiten!«.

Die Uraufführung fand am 14. Oktober 1883 mit František Ondříček und dem Orchester des Prager Nationaltheaters unter der Leitung von Mořic Anger (1844–1905) in Prag statt. Wie Dvořák

richtig vermutet hatte, brachte Ondříček das Konzert in seiner langen Solistenkarriere vielfach zur Aufführung und machte es auf diese Weise in allen musikalischen Zentren Europas bekannt: Er spielte es bereits am 2. Dezember 1883 in Wien unter Hans Richter und bot es am 1. April 1886 erstmals auch dem Londoner Publikum dar. Ende des 19. Jahrhunderts wurde Dvořáks Violinkonzert, das bis heute seinen festen Platz im Repertoire behauptet, ebenso häufig gespielt wie das von Beethoven und war zeitweise sogar beliebter als dasjenige von Brahms. Der Widmungsträger Joseph Joachim indes hat es nie öffentlich zur Aufführung gebracht.

Stilistisch gehört das Violinkonzert der so genannten »slawischen Periode« im Schaffen Dvořáks an, jenem Zeitabschnitt in den 1870er und 1880er Jahren, in dem sich der Komponist mit besonderer Intensität der heimatischen Folklore zuwandte. Wie die in enger zeitlicher Nachbarschaft entstandenen *Slawischen Tänze*, *Slawischen Rhapsodien* und *Legenden* ist das Violinkonzert von Anklängen an tschechische Volkslieder und -tänze geprägt. Dabei bleibt der klassische Kanon von Sonaten- und Rondoform noch durchaus verbindlich, wird jedoch in seinen Teilen freier gehandhabt. Der erste Satz, *Allegro, ma non troppo*, ist formal an die Sonatenhauptsatzform angelehnt, wobei die Exposition des ersten Themas jedoch nicht dem Orchester überlassen bleibt, sondern die Solo-Violine bereits nach vier Takten eingreift. Sie vollendet das von virtuosen Doppelgriffen geprägte Hauptthema und stellt dann auch das zweite, als lyrische Kantilene gefasste Thema vor. Einer verkürzten Reprise folgt eine Überleitung zum attacca anschließenden zweiten Satz. Auch das *Adagio, ma non troppo* mit seinem Empfindungsreichtum und warmem Glanz wird von der Solo-Violine dominiert – ihr liedhaftes Thema bildet das Zentrum der Romanze, deren melancholische Ruhe nur zweimal durch dramatischer gefärbte Abschnitte unterbrochen wird. Im heiter-lebhaften Rondofinale, *Allegro giocoso, ma non troppo*, tritt das nationale böhmische Idiom mit folkloristisch-tänzerischen Elementen stärker hervor und lässt stilistisch die Nähe zu den ein Jahr zuvor entstandenen *Slawischen Tänzen* erkennen. Der mitreißende Rhythmus des wiederkehrenden Hauptthemas mit seinem charakteristischen Wechsel von zwei- und dreiteiligem Metrum entstammt dabei dem böhmischen Furiant, während die Kantilenen und der elegische Ton des Moll-Mittelteils an die ukrainische Dumka erinnern. Die zahlreichen Einwürfe der Holzbläser können jedoch auch im *Finale* nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Solo-Violine das musikalische Geschehen dominiert, und sie beschließt das Werk mit einer fulminanten, effektvollen Coda.

»Ein Werk übermenschlicher Kraft«

Zu Josef Suks Symphonie *Asrael* in c-Moll, op. 27

Matthias Corvin

Entstehungszeit

1905 / 1906

Widmung

»Dem Andenken Antonín Dvořáks und seiner Tochter, meiner Gattin Otilie«

Uraufführung

3. Februar 1907 im Prager Nationaltheater unter der Leitung von Karel Kovařovic

Lebensdaten des Komponisten

4. Januar 1874 in Křečovice (Böhmen) – 29. Mai 1935 in Benešov (Tschechoslowakei)

»Suk war in der tschechischen Komponistengeneration nach Dvořák wohl derjenige, der stilistisch den weitesten Weg zurückgelegt hat und sicherlich neben Janáček derjenige, der am ehesten Anspruch auf Weltgeltung hat«, schrieb der Musikwissenschaftler Ludwig Finscher in der Neuauflage des Lexikon-Klassikers *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1994 bis 2007). Die Aussage steht jedoch im deutlichen Gegensatz zu Josef Suks Präsenz in westeuropäischen Konzertsälen, denn nur seine frühe Streicherserenade op. 6 und etwas Kammermusik wanderten ins Repertoire. Dabei gilt der böhmische Komponist und Geiger als einer der bedeutendsten Symphoniker – auch über seine Zeit und sein Heimatland hinaus. Er ist zudem ein wichtiges musikhistorisches Bindeglied zwischen seinem Lehrer Antonín Dvořák und seinem Schüler Bohuslav Martinů – zwischen tschechischer Spätromantik und tschechischer Moderne. In seiner

Heimat, in der Suks Bedeutung früh erkannt wurde, fanden seine Tondichtungen und Symphonien durchgehend Beachtung, wie Aufnahmen aller namhaften Dirigenten von Václav Talich über Karel Ančerl und Václav Neumann bis hin zu Jiří Bělohlávek dokumentieren. Auch Rafael Kubelík, der ehemalige Chef beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, nahm am 1./2. Oktober 1981 im Münchner Herkulessaal Suks Symphonie *Asrael* als Studioproduktion mit seinem einstigen Orchester auf. Ein glühendes Plädoyer, dem sich der junge Tscheche Jakub Hruša im heutigen Konzert anschließt.

Das Licht der Welt erblickte Suk in dem kleinen, böhmischen Dorf Křečovice, das selbst heute nur knapp 750 Einwohner zählt: ein beschaulicher Ort, geprägt vom einfachen Leben. Suks Vorfahren waren Handwerker, sein Vater jedoch wurde Lehrer und außerdem Kirchenmusiker (Organist und Chorleiter) an der Kirche St. Lukas. Die Begeisterung für Musik legte der Vater dem Sohn in die Wiege. Der kleine Suk erhielt bald eine Violine, die er hervorragend zu spielen lernte. Bereits mit elf Jahren wurde er ans Konservatorium im 40 Kilometer entfernten Prag geschickt. Dort bekam er auch Kompositionsunterricht, ab 1891 beim damals bereits weltberühmten Dvořák. Dieser galt als strenger Lehrer, und seine Devise lautete: »Nur der ist ein echter Komponist, der etwas Originelles schafft.« Die Werke der Schüler wurden überkritisch beäugt und oft gnadenlos auseinandergenommen. »Manchmal ist mir dabei zum Weinen, aber wir lernen viel«, gab der junge Suk einmal zu.

1892 gründete der 18-jährige Josef Suk mit drei Absolventen des Prager Konservatoriums das *Böhmische Streichquartett* (České kvarteto), ein wegweisendes Kammerensemble im damaligen Königreich Böhmen. Suk spielte die Zweite Geige und unternahm mit dem Ensemble Tourneen durch ganz Europa. Die Verbindung zu seinem Lehrer Antonín Dvořák intensivierte sich, als er 1898 dessen Tochter Ottilie heiratete. Sieben Jahre später starb seine erst 27-jährige Frau – nur ein Jahr nach dem Tod ihres Vaters. Nach diesen beiden Schicksalsschlägen konzentrierte sich Suk fortan nur noch auf seine künstlerische Arbeit und später auf die 1922 übernommene Meisterklasse am Prager Konservatorium. Seine im 20. Jahrhundert entstandenen Werke unterschieden sich deutlich von den früheren, in denen die Einflüsse der tschechischen Romantik um Dvořák und Smetana noch spürbar waren. Er verzichtete nun weitgehend auf den nationalen Ton und verschmolz die Form der Symphonischen Dichtung mit der mehrsätziger Symphonien, die er auch mit Vokalstimmen erweiterte. So drängt sich eine Parallele zum 1911 verstorbenen Böhmen Gustav Mahler auf. Marschrhythmen, markante Bläser-Themen, opulente Streicher-kantilenen oder spukhafte Scherzi finden sich in den Werken beider Komponisten. Doch die Überschneidungen sind bei näherer Betrachtung eher äußerlich. Suk entwickelte eine eigenwillige, von Mahler unabhängige Sprache – betreffend Orchestrierung, Melodieerfindung und harmonischer Einfärbung. Die häufige Einbindung der Solo-Violine in seine Werke ist ebenfalls einzigartig: Sie war sein Instrument, seine Stimme, und bis 1933 musizierte Suk auf ihr im *Böhmischen Streichquartett*. Als er zwei Jahre später starb, fand er auf dem Dorffriedhof in Křečovice seine letzte Ruhestätte, an der Seite seiner Eltern. Die musikalische Begabung setzte sich in der Familie noch weiter fort: Sein gleichnamiger Enkel Josef Suk (1929–2011) sollte einmal einer der bedeutendsten tschechischen Geiger werden.

Die *Asrael-Symphonie* begann Suk 1904 nach dem Tod Dvořáks, doch der plötzliche Tod seiner Frau gab ihrem Gehalt eine neue Wendung. Der Titel *Asrael* verweist auf den Todesengel der islamisch-persischen Mythologie: Er ist ein geheimnisvoller Begleiter der menschlichen Seele vom Diesseits ins Jenseits. Dabei kann er unterschiedliche Gestalten annehmen – je nach der Tugendhaftigkeit des zu Begleitenden: So zeigt sich Asrael, strahlend-schön oder furchteinflößend, als janusköpfige Erscheinung, die nur dem Reinen Erlösung bringt und den Unreinen bestraft. Wann sich Suk erstmals mit dieser mythologischen Figur beschäftigte, ist nicht bekannt. Todesengel gibt es aber in vielen Religionen. Seit Goethes Gedichtsammlung *West-östlicher Divan* (1819/1827) übte die orientalische Welt ohnehin eine Faszination auf Dichter, Gelehrte, bildende Künstler und Musiker aus. Zudem griff Suk bewusst die Tradition einer »Schicksalssymphonie« auf. Seit Beethovens Fünfter war damit die Tonart c-Moll verbunden, die sich am Ende nach Dur lichtet. Liszt hat seine Symphonische Dichtung *Tasso, Lamento e Trionfo* (1849/1854) in diesem Sinne konzipiert ebenso wie Richard Strauss sein Fin-de-Siècle-Erfolgsstück *Tod und Verklärung* (1890). Auch Mahlers Zweite Symphonie, die so genannte *Auferstehungssymphonie* in c-Moll (1895), passt in diesen Kontext.

Ein durch die Symphonie wanderndes »Schicksalsmotiv« gibt es auch in *Asrael*. Gleich zu Beginn im *Andante sostenuto* erklingt es in den Bratschen, den Violoncelli und der Bassklarinette: eine über die Moll-Terz nach oben geführte Quarte, die wieder allmählich stufenweise absteigt. Die Folge hat etwas Archaisches an sich und prägt bereits den viertelstündigen Kopfsatz in vielerlei Gestalt – entweder in Begleitstimmen und Melodien versteckt oder zur kraftvollen Fanfare gebündelt. Die Violinen ergehen sich in nervös-ekstatischen Aufschwüngen und in weiten Kantilenen. Ein ›klagendes‹ Englischhorn und weiche Klarinetten bringen sich ebenso ins Geschehen ein wie hoch geführte Celli mit einem süß-sanften (»dolce«) Gesang. Zorn und Liebe scheinen in diesem dramatischen c-Moll-Satz in einen bewegten 3/4-Takt gegossen. Die klassischen Formabschnitte des Sonatensatzes (mit Themenexposition, Durchführung und Reprise) sind nur in Ansätzen erkennbar, denn Suk komponiert in sukzessiven Wellen. Gegen Ende geistert sogar das Viertonmotiv aus Beethovens Fünfter Symphonie herum, rüde gehämmert auf der großen Trommel. Dann verhallt die Musik in den Basstiefen ihres Beginns.

Speziell in seiner Atmosphäre ist das nahtlos folgende *Andante*, eine Art Nachtmusik mit lang gehaltenen, hypnotischen Tönen von gedämpfter Trompete und Flöte. Unwirklich gleitende Violin-Akkorde und ein langsames Marschthema der Bläser schließen sich an. Wie ein Kondukt schreitet die Musik über Streicher-Pizzicati. Ein Trompeten-Solo leitet zu einem verschatteten kurzen Streicher-Fugato, zuletzt kehren auch hier Motive des Anfangs wieder. *Attacca* folgt als dritter Satz (*Vivace*) dann ein spukhaft-bizarres *Scherzo* im ›stolpernden‹ Rhythmus – ein in seinen vielfältigen Mixturen brillant instrumentiertes Orchesterstück. Der beruhigte Mittelteil, der mit »sempre espressivo« überschrieben ist, präsentiert über weich getönten Streichern und filigranen Holzbläsern die Solo-Violine: Große Wärme strahlt diese von der Geigengruppe angeführte Passage aus. Doch der anschließend wiederkehrende Totentanz zeigt, dass dies nur eine ferne Erinnerung war, wie auch das in den letzten Takten aufgegriffene »Schicksalsmotiv« deutlich macht.

Suk, der eine zweiteilige Symphonie konzipiert hatte, lässt auf den ersten Teil, in dem die ersten drei Sätze eine 35-minütige Einheit bilden, eine lange Pause folgen. Darauf eröffnet ein *Adagio* in As-Dur eine neue Welt: Zu leisem Paukenwirbel und einzelnen Harfentönen erwachen die tiefen Streicher wie aus einem schweren Traum, bevor die Violinen wieder ein ausdrucksstarkes Thema gestalten. Flöten- und Oboen-Soli, sehnsüchtige Horn-Echos sowie die erneut umfangreich eingebundene Solo-Violine hellen den Klang auf. Das Orchester spielt mit geradezu impressionistisch-duftiger Flexibilität über einem permanent zwischen 4/4 und 4/6 wechselnden Takt. Immer wieder mogeln sich düstere Schattierungen hinein. Suk erklärte seine Intentionen so: »Der furchterregende Engel des Todes schlug mit seiner Sense ein zweites Mal zu. Solch ein Unglück zerstört entweder einen Menschen oder trägt alle schlafenden Kräfte in ihm an die Oberfläche. Die Musik hat mich gerettet und nach einem Jahr begann ich den zweiten Teil der Symphonie, beginnend mit einem *Adagio*, als zartes Porträt von Otilka.« Bis zum letzten Aufschwung trägt der Satz den Charakter eines wehmütigen Abschiedsgesangs: dem Abschied von der geliebte Ehefrau Otilie.

Der wütende Beginn des *Finales (Adagio e maestoso)* weckt den Träumer unsanft. In rasantem Schritt mit schrillum Klarinetten-Solo und ruppigen Akzenten eilt er nach der *Maestoso*-Einleitung im *Allegro appassionato* dahin, bis eine zarte Holzbläser-Streicher-Episode die Stimmung verfeinert. Die Musik des Mittelteils bäumt sich nochmals gewaltig auf, zuletzt scheinen Harfe und Streicher ins Elysium zu streben: Die drei Posaunen verkünden eine hoffnungsvolle Dur-Variante des »Schicksalsmotivs«, das nun im flimmernden Kontext trillernder Violinen und hoher Flöten den Eintritt in die Ewigkeit symbolisiert. Die mehrminütige Schlusspartie entwirft einen schimmernden Klangkosmos in selig aufsteigendem C-Dur, das ganz am Ende von zwei sich damit reibenden Bass-Akkorden in b-Moll und es-Moll kurz getrübt wird. »Weißt Du, was ich durchmachen musste, bis ich dieses letzte C-Dur erreichte?«, gestand Suk einem Freund und erklärte, diese Symphonie sei »kein Werk des Schmerzes – sondern ein Werk übermenschlicher Kraft«. Seit ihrer Premiere am 3. Februar 1907 in Prag unter Karel Kovařovic gilt *Asrael* als Suks bedeutendste Symphonie und als visionärer Blick in die Zukunft.

Von Pult zu Pult (8)

September/Oktober 2018

Bratschist Klaus-Peter Werani (Mitglied im BRSO seit 2000) und Cellist Hanno Simons (Mitglied seit 1996) verbringen auch außerhalb des Orchesters viel Zeit miteinander: im TrioCoriolis, einem Streichtrio, das sich intensiv der zeitgenössischen Musik widmet. Im Gespräch mit Vera Baur erzählen sie, was sie verbindet und was sie antreibt.

VB Wie haben Sie sich für die Arbeit im TrioCoriolis gefunden?

KPW Wir hatten ein Konzert mit Quartetten von Giacinto Scelsi und dem Trio von Goffredo Petrassi im Museum Franz Gertsch in der Schweiz. Damals traten wir noch als Quartett auf, aber es ergab sich dann ganz selbstverständlich, dass wir uns auch Trio-Literatur vornahmen, z. B. das Trio von Gideon Klein. Wir hatten zunächst keine feste Agenda, wir haben nur schnell gespürt, wie gut alles zusammenpasst, und bald bekamen wir Anfragen von Komponisten, die etwas für uns schreiben wollten. Von 2010 bis 2012 hatten wir eine eigene Konzertreihe in München, »Hörblicke 21«, wo wir für jedes Konzert einen Auftrag vergeben haben.

HS Aus meinem Munde klingt die Geschichte etwas anders (*Jacht*) ... Klaus-Peter ist ja ein Freak und hat die Neue Musik schon mit der studentischen Muttermilch aufgesogen, während ich im Studium eher mit dem Instrument beschäftigt war und versucht habe, meine cellistischen Probleme zu kurieren. Dann fragte Klaus-Peter für das Projekt mit den Scelsi-Quartetten an. Das war ein Kopfsprung ins eiskalte Bergwasser. Ich hatte erst mal nur damit zu tun, die Noten zu entziffern. Wenn ich ehrlich bin, war der Anfang richtig grausam. Und trotzdem hat es Spaß gemacht. Schließlich war es für mich der Einstieg in diese intensivere Beschäftigung mit der Neuen Musik. Was uns angetrieben hat, war die Neugierde, immer wieder neue Stücke zu realisieren. Wir wollten Neuer Musik die Chance geben zu erklingen. Das ist auch eine Frage der Überzeugung. Es macht ja nicht immer alles Spaß, und es ist auch nicht immer alles gut, was man spielt.

KPW Deswegen haben wir auch schnell eine Übereinkunft getroffen, die bis heute gilt: Zunächst einmal lassen wir die Stücke erklingen. Es ist ganz wichtig, dass zuerst das Publikum sie hört. Erst danach sprechen wir darüber und bilden uns eine Meinung.

VB Gibt es objektive Kriterien für ein gutes neues Werk?

KPW Nein, aber was sich bei mir einstellt, wenn ich ein Werk toll finde, ist das Staunen davor, was ein Komponist sich hier hat einfallen lassen.

HS Wir haben auch unterschiedliche Erfahrungen gemacht in der Reaktion der Zuhörer. Es gab Werke, die wir nicht so geschätzt haben, die aber unglaublich gut ankamen, und umgekehrt Werke, die wir handwerklich sehr gut gearbeitet fanden, deren Idee und Klanglichkeit uns begeistert hat, die dann aber beim Publikum keinen Anklang gefunden haben.

VB Wie studieren Sie ein neues Werk ein?

HS Wenn wir eine neue Partitur vorliegen haben, treffen wir uns, um zu lesen und einen Eindruck von der Klanglichkeit zu bekommen. Das machen wir, bevor wir mit der intensiven Probenphase beginnen.

KPW (*Andeutungsvoll*) Dazwischen liegt aber noch ein Arbeitsgang ...

HS Ja, das Notenkleben ... Wir spielen meistens aus der Partitur, um die anderen Stimmen mitlesen zu können. Die Stimmen so zu präparieren, dass sie auch spielbar sind, ist manchmal tatsächlich eine Herausforderung.

KPW Es ließe sich schon so machen, dass wir gut blättern können, aber die Zuhörer wollen uns ja auch immer noch sehen (*lacht*). Wir würden also hinter wahren Tapeten von Papier verschwinden, wenn wir danach gehen würden, wie es für uns bequem ist.

HS Unser Geiger, Thomas Hofer, macht sich vorbildliche Partituren mit Pappe und Leinenband, 1-a. Wir beide sind da nicht so genau. Außerdem unterscheiden wir uns in unserem Blätterverhalten. Klaus-Peter blättert gerne schnell und gewagt, so dass die Noten durchaus mal runterfallen oder gleich mehrere Seiten mitgehen, ich dagegen bin etwas biederer. Aber wir helfen uns auch gegenseitig – wir blättern füreinander!

VB Was schätzen Sie aneinander, musikalisch und menschlich?

KPW Ich mag es, wenn Leute so eine Präsenz haben, sowohl menschlich als auch mit dem Instrument. Der Hanno ist da, und darauf kann man sich verlassen.

HS Ich schätze an Klaus-Peter, dass er unglaublich viel Idealismus mitbringt. Er ist nicht unterzukriegen. Es kann kommen, was will, er macht immer weiter und weiß alles Schwierige ins Positive zu wenden. Das strahlt eine ungeheure Kraft aus. Und wir musizieren einfach sehr gut zusammen. Vor allem die Intonation verbindet uns. Wir können perfekt Akkorde spielen. Wir schwingen auf einer Tonhöhe, das ist etwas sehr Spezielles und sehr Schönes.

KPW Auch die Tongebung verbindet uns, das Finden einer gemeinsamen Balance und Stabilität, egal ob man leise oder laut und welche Farbe man spielt. Das Angenehme ist, dass wir nicht darüber reden müssen.

VB Wir sitzen wenige Meter von der Baugrube entfernt, über der das Konzerthaus München entstehen wird, Ihre zukünftige Heimstätte. Was wünschen Sie sich für den Neuanfang an diesem Ort?

HS Ich würde mir wünschen, dass wir uns noch viel mehr dieser Stadt und unseren Zuhörern öffnen, in der ganzen Vielfalt, die wir präsentieren können. Wir können noch viel weiter nach draußen gehen, mit neuen Konzertformaten, vielfältigeren Ensembleangeboten und einer größeren stilistischen Bandbreite. Wir können mehr Räume und Tageszeiten bespielen, was im Moment kaum möglich ist. Ich hoffe, dass es uns gelingt, die Distanz, die in einem klassischen Konzertsaal aufgebaut wird, aufzulösen.

KPW Ich denke, dass wir mit dem neuen Konzerthaus eine Art »homebase« haben werden, von der aus wir erst so richtig loslegen können. Für viele Formate, etwa in der Jugendarbeit, fehlen uns zur Zeit die technischen Möglichkeiten. Bisher können wir auch unser Publikum nicht einfach zu den Proben einladen. Ich vermisse hier auch die Studenten von der Hochschule. Die Umgebung und Infrastruktur des neuen Konzerthauses müssen möglichst offen gestaltet sein. Es soll ein Magnet sein.

VB Wir erleben einen gravierenden Veränderungsprozess der Medien und Kommunikation. Hat das Auswirkungen auf die Musikausübung?

KPW Ich finde ja. Nie war das Denken in musikalischen Parametern so stark wie heute, weil man sie eben so gut messen kann. Und unsere Wahrnehmung hat sich der Messbarkeit der Parameter angeglichen. Deswegen sollten wir uns immer wieder darauf besinnen, dass wir mit Vorstellungen, Klangfarben und Texturen zu tun haben, die sich nicht alleine durch messbare Parameter bestimmen und erzeugen lassen.

HS Ich erlebe, dass Fantasie nichts mehr ist, was junge Menschen beim Musizieren stark anzieht. Es geht oft um Konkurrenzdenken, um Wissen, wo man gerade steht. In der Musik ist Fantasie aber doch das höchste Gut. Sie muss natürlich mit technischem Können einhergehen, aber Können ohne Fantasie ist leer. Es erfordert viel Mut, eine musikalische Eigenheit zu entwickeln und diese auch darzustellen. Ich würde mir wünschen, dass das wieder einen größeren

Stellenwert erhält, dass man nicht danach schaut, sich anzupassen und Dinge zu reproduzieren, die man auf YouTube gehört hat, sondern darum, den Notentext zu lesen und die eigene Vorstellung zu realisieren. Die reine Reproduktion, selbst eine Collage aus verschiedenen YouTube-Aufnahmen, ist zu wenig und höhlt die musikalischen Inhalte aus.

KPW Hanno sorgt durch sein intensives Unterrichten ja selbst dafür, dass junge Musiker vor diesem geistigen Hintergrund ihr Handwerkszeug lernen.

HS Ich versuche es zumindest. Jedenfalls glaube ich fest daran, dass die Kraft eines Live-Konzertes etwas wesentlich anderes ist als die eines aufgezeichneten Konzertes. Es ist doch erstaunlich, dass heute jedes Musikstück jederzeit abrufbar ist, die Menschen aber trotzdem so viel ins Konzert gehen und dort ein Erlebnis suchen, das sie bei der Reproduktion nicht finden.

VB Musik hat viel mit Stille zu tun, sie entsteht aus Stille und endet in Stille. Zugleich wird die Welt immer lauter. Ist das ein Problem?

KPW Wenn ein Musiker über Stille nachdenkt oder sie gar fordert, ist das natürlich ein Paradox, wir machen ja schließlich Lärm. Schon bis überhaupt mal geprobt wird, ist es auf der Bühne ziemlich laut. Mit der Zeit wird man da immer empfindlicher.

HS Stille ist ja relativ. Für mich geht es mehr um Konzentration. Die Fokussierung im Konzert ist das Entscheidende. Wenn jemand husten muss, ist das nicht per se tragisch, denn man spürt als Musiker, ob Energie im Raum ist und man die Menschen erreicht.

BIOGRAPHIEN

Augustin Hadelich

»Augustin Hadelich ist einer der Großen des Violinspiels und wird es in Zukunft entscheidend mitbestimmen«, würdigte die *Süddeutsche Zeitung* den jungen Geiger, der heute amerikanischer Staatsbürger ist. Er wurde als Sohn deutscher Eltern in Italien geboren und absolvierte seine Ausbildung an der New Yorker Juilliard School bei Joel Smirnoff. Ein bedeutender Karrieresprung gelang ihm 2006, als er die Goldmedaille beim Internationalen Violinwettbewerb von Indianapolis gewann. 2009 erhielt er in New York den Avery Fisher Career Grant. Zwei Jahre später wurde er mit einer Fellowship des Borletti-Buitoni Trust geehrt. 2015 war er Gewinner des erstmalig ausgelobten Warner Music Prize. 2017 folgte die Ehrendoktorwürde der britischen University of Exeter, und 2018 wählte ihn das Fachmagazin *Musical America* zum »Instrumentalist of the Year«. Er konzertiert mit den bedeutenden amerikanischen Orchestern. Auch bei seinen immer zahlreicher werdenden Auftritten in Europa und in Fernost eilt ihm ein phänomenaler Ruf voraus; Kritiken loben seine überragende Technik, die Poesie und Sensibilität seines Spiels und seinen hinreißenden Ton.

Zu den Höhepunkten der Spielzeit 2018/2019 zählen seine Debüts bei den Salzburger Festspielen und beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Außerdem konzertiert Augustin Hadelich u. a. mit dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dem Orchestre de Chambre de Lausanne, dem Singapore Symphony Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Finnish Radio Symphony Orchestra, dem Orchestre National de Belgique und dem BBC Symphony Orchestra. In den USA tritt er etwa mit dem Cincinnati und dem Indianapolis Symphony Orchestra auf. Zudem ist er mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra auf der Hollywood Bowl zu erleben. Im Mai 2019 geht er mit der Academy of St Martin in the Fields, der Geigerin Julia Fischer und den Doppelkonzerten von Bach und Schnittke auf Deutschlandtournee. Zu den Dirigenten, mit denen er zusammenarbeitet, gehören Herbert Blomstedt, Manfred Honeck, Cristian Măcelaru, Lahav Shani, Andrés Orozco-Estrada, Jukka-Pekka Saraste und Krzysztof Urbanski. Augustin Hadelichs Diskographie umfasst u. a. die Violinkonzerte von Sibelius, Adès, Tschaikowsky, Lalo, Mendelssohn, Bartók und Haydn. 2016 wurde er für seine Aufnahme von Dutilleux' Violinkonzert *L'Arbre des songes* mit einem Grammy Award ausgezeichnet. In seinem jüngsten, im Januar 2018 erschienenen CD-Projekt widmete er sich Niccolò Paganinis *24*

Capricen. Augustin Hadelich spielt auf der »Ex-Kiesewetter« Stradivari von 1723, einer Leihgabe von Clement und Karen Arrison durch die Stradivari Society in Chicago.

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. Tournéeen 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 (*Babij Jar*) von Schostakowitsch mit einem 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.

Jakub Hruša

Jakub Hruša wurde 1981 in Brno (Brünn) geboren und erhielt seine Dirigierausbildung an der Akademie der musischen Künste in Prag, u. a. bei Jiří Bělohlávek. Seit 2016 ist er Chefdirigent der Bamberger Symphoniker, sein Vertrag wurde inzwischen bis 2026 verlängert. Zuvor hatte er von 2009 bis 2015 die Position des Musikdirektors der PKF – Prague Philharmonia inne. Außerdem ist Jakub Hruša Erster Gastdirigent des London Philharmonia Orchestra sowie der Česká filharmonie und erhält als vielgefragte Künstlerpersönlichkeit der jüngeren Generation Einladungen von namhaften Orchestern aus aller Welt, etwa dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Orchestre Philharmonique de Radio France sowie dem Cleveland, dem New York Philharmonic, dem Chicago Symphony und dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Außer beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks debütierte Jakub Hruša in der aktuellen Spielzeit auch beim Orchestre de Paris und beim NHK Symphony Orchestra in Tokio. Seinen Einstand bei den Berliner Philharmonikern gab er erst in der vergangenen Woche mit Werken von Dvořák, Martinů und Janáček. Auch als Operndirigent genießt Jakub Hruša hohes Ansehen. So pflegt er enge Beziehungen zum Glyndebourne Festival, wo er bisher mit Barbers *Vanessa*, Janáčeks *Das schlaue Füchlein*, Brittens *A Midsummer Night's Dream* und *The Turn of the Screw* sowie mit Bizets *Carmen*, Mozarts *Don Giovanni* und Puccinis *La bohème* zu erleben war. Außerdem leitete er als Music Director drei Jahre lang »Glyndebourne on Tour«. Des Weiteren gastierte er u. a. am Londoner Royal Opera House (*Carmen*), an der Wiener Staatsoper (*Die Sache Makropulos*), an der Opéra National de Paris (*Rusalka*, *Die lustige Witwe*) und an der Oper Frankfurt (*Il trittico*). Jakub Hruša musiziert mit allen namhaften Sängern und Instrumentalsolisten unserer Zeit und kann bereits auf eine umfangreiche Diskographie zurückblicken. Mit der PKF – Prague Philharmonia hat er neun CDs mit zentralen Werken des tschechischen Repertoires veröffentlicht. Die in den Konzerten dieser Woche gespielte *Asrael-Symphonie* von Josef Suk liegt in einer Einspielung mit dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra vor. Mit dem Rundfunk-Symphonieorchester Berlin nahm er die *Konzerte für Orchester* von Bartók und Kodály auf, und auf seiner Debüt-CD mit den Bamberger Symphonikern dirigiert er Smetanas *Má vlast*. Jakub Hruša ist Präsident der Dvořák Society sowie des International Martinů Circle und erhielt 2015 als erster den neu ins Leben gerufenen Sir Charles Mackerras Prize für besonders gelungene Interpretationen der Werke Janáčeks.

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

Regina Back: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 11. Februar 2012; Matthias Corvin: Originalbeitrag; Biographien: Viviane Brodmann (Hadelich); Vera Baur (Hrůša); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Interview Hanno Simons und Klaus-Peter Werani: Vera Baur

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter Praha 2017 (Dvořák)
© Bärenreiter Praha 2016 (Suk)

br-so.de
fb.com/BRSO
twitter.com/BRSO
instagram.com/BRSOchestra