

K HONECK H
OVEN BEETH
EVIT LEVIT
HLER MAHLE
NECK HONE
BEETHOVEN

Samstag 10.11.2018
2. Abo S
Philharmonie
19.00 – ca. 21.10 Uhr

18/19

MANFRED HONECK
Leitung

IGOR LEVIT
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Aus gesundheitlichen Gründen musste Mariss Jansons seine Mitwirkung an den Konzerten im November 2018 in München leider absagen. Wir danken Manfred Honeck und Igor Levit, dass sie sich kurzfristig bereit erklärt haben, dieses Konzert zu übernehmen. Dadurch änderte sich das Programm.

KONZERTEINFÜHRUNG
17.45 Uhr
Moderation: Jörg Handstein
Gast: Manfred Honeck

PROGRAMM

Ludwig van Beethoven

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-Dur, op. 58

- Allegro moderato
- Andante con moto
- Rondo. Vivace

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

Musik einer »ungebändigten Persönlichkeit«

Zu Ludwig van Beethovens Viertem Klavierkonzert G-Dur, op. 58

Renate Ulm

Entstehungszeit

1805/1806 in Wien

Widmung

Erzherzog Rudolph von Österreich

Uraufführung

März 1807 im Palais des Fürsten Lobkowitz in Wien mit Beethoven am Klavier

Lebensdaten des Komponisten

Getauft am 17. Dezember 1770 in Bonn – 26. März 1827 in Wien

Der Schriftsteller und Philosoph Jostein Gaarder ordnet Ludwig van Beethoven in seinem Roman über die Geschichte der Philosophie, *Sophies Welt*, unter die Romantiker ein. Er begründet dies in einem Dialog zwischen Alberto Knox und Sophie folgendermaßen: »Viele Romantiker verstanden sich [...] als Kants Erben. Kant hatte ja erklärt, dass es Grenzen dafür gibt, was wir wissen können. Andererseits hatte er gezeigt, wie wichtig der Beitrag des Ichs zur Erkenntnis ist. Und in der Romantik erhielt das einzelne Individuum sozusagen freie Fahrt für seine ganz persönliche Deutung des Daseins. Die Romantiker bekannten sich zu einer fast hemmungslosen Glorifizierung des Ichs. Der Inbegriff der romantischen Persönlichkeit ist darum auch das künstlerische Genie.« – »Gab es denn viele Genies in der Zeit?« – »Einige. Beethoven zum Beispiel. In seiner Musik begegnet uns eine Person, die ihre eigenen Gefühle und Sehnsüchte zum Ausdruck bringt. Auf diese Weise war Beethoven ein freier Künstler – im Gegensatz zu den Meistern des Barock wie Bach und Händel, die ihre Werke zur Ehre Gottes und oft nach strengen Regeln komponierten.«

Philosophischer Einordnung zufolge mag der Mensch Beethoven als freier, selbstbewusster Künstler bereits zu den Romantikern zählen, während er als Musiker nach musikhistorischer Epochengliederung zur Trias der bedeutenden Klassiker gehört. Gaarder hat dabei vollkommen richtig bemerkt, dass sich Beethoven in seinen Kompositionen nicht nach den strengen Regeln der Tonkunst richtete wie noch Bach oder Händel, die zwar die Grenzen ausreizten, diese aber selten

überschritten. Beethoven sah sich ganz im Sinne Kants als ein nach Erkenntnis strebendes Individuum, das sich über vorgegebene Grenzen hinwegsetzte, mehr noch: sie niederriss.

Vielleicht hat man sich daher jenen Abend im März 1807 beim Fürsten Lobkowitz so vorzustellen: Die ins Palais geladenen Gäste gehörten vorwiegend dem damals noch kulturtragenden Adel an, waren zumeist Musikliebhaber. Ihnen war bekannt, dass ein neues Klavierkonzert des 36-jährigen Ludwig van Beethoven erstmals aufgeführt werden sollte. Man kann davon ausgehen, dass ein Publikum von passionierten Musikhörern mit der musikalischen Form des Konzerts vertraut war, die traditionellerweise aus drei Sätzen bestand. Jeder kannte in etwa die Proportionen des Kopfsatzes und wusste, dass der Solist frühestens bei der Wiederholung der Exposition ins Geschehen eingreifen würde; jeder erwartete zu einer bestimmten Wendung das Orchester-Ritornell und den Einsatz der Solostimme und hörte mit dem Quartsextakkord das Signal zur großen Kadenz sowie im lang ausgeführten Triller am Ende der Kadenz den Hinweis zum Wiedereinstieg des Orchesters. An den Kopfsatz fügte sich üblicherweise ein umfangreicher liedhafter Mittelsatz, dem sich wiederum ein schnelles Rondo als Finale anschloss.

Diese festen Strukturen im Kopf dürften mit dem ersten Ton des Klavierkonzerts in G-Dur erschüttert worden sein, denn die Orchestermusiker spielten keine Introduktion, sondern der am Klavier sitzende Komponist Beethoven ergriff musikalisch das erste Wort. Dabei spielte er gar nicht auftrumpfend oder kämpferisch, sondern im »Piano dolce« – dabei sehr bestimmt – die eröffnenden fünf Takte mit einer abgeklärten, akkordreich harmonisierten Melodie. Die geringste Reaktion unter den Zuhörern dürfte Verwunderung gewesen sein, wenn sie nicht die erschreckende Erkenntnis nach sich zog, dass dieser Beethoven sich um gar nichts scherte. Und: Einer der die musikalischen Normen sprengt, liefert vielleicht auch Zündstoff für den gesellschaftlichen Umbruch.

Der Solist dieses Klavierkonzerts wartet also nicht mehr seinen Einsatz im Anschluss an das eröffnende Orchester-Ritornell ab, sondern ist im wahrsten Sinne des Wortes »tonangebend«. Als künstlerisches Individuum steht der Pianist – in diesem speziellen Fall in Personalunion der Komponist – im Vordergrund, denn er spielt das erste Thema und gibt damit das musikalische Material vor, das den weiteren Verlauf des Satzes bestimmt. Er weist die musikalische Richtung, und nicht mehr das Kollektiv der Musiker, die dann aber das Thema des Seitensatzes vorstellen dürfen, allerdings in der befremdenden Tonart H-Dur. Nicht nur der verwunderliche Einstieg in die Musik geben diesem Werk in seiner Zeit einen Ausnahmestempel, auch die Ausarbeitung zu einem hochartifizialen Virtuosenkonzert, das zum Vorbild für die musikalische Epoche der Romantik wurde. Dabei findet der Pianist nach umfangreichem, geradezu widerspenstigem Passagenwerk zu urplötzlich im »Dolce« auftauchenden Kantilenen, die dem Charakter von Episoden gleichkommen. Die Überfülle der musikalischen Gedanken und ihre Fortspinnung bestimmen auch die Dimension des *Allegro moderato* und erinnern an eine Art Fantasie, die sich im groben Raster der Sonatensatzform entwickelt.

Zu diesem Satz hat Beethoven zwei Kadenz geschrieben, die vom Charakter völlig unterschiedlich sind: Während die längere Kadenz eher traditionell, fast möchte man sagen domestiziert wirkt, ist die kürzere radikal zu nennen, da sich dort der Pianist weitstanzartig nach wenigen Takten in ein aberwitziges Presto stürzt. Nach einigen unvermittelt nebeneinander gesetzten Themenfragmenten taucht unvermutet das originale Thema auf, »dolce« und »moderato«, um sogleich wieder in einem Presto davonzujagen. In kleinste Teilchen spaltet der Komponist das Thema auf, so dass man beinahe den Eindruck gewinnt, vom Tonmaterial bliebe nichts mehr übrig, wenn Beethoven derart weiterwütete. Beiden Kadenz ist indes gemeinsam, dass sich der Pianist einen Scherz mit den Musikern und Zuhörern erlaubt, indem er den Signaltriller nicht nur am Ende der Kadenz anwendet, sondern auch mittendrin, um damit Verwirrung zu stiften. In der kurzen, wilden Kadenz wird man sogar mehrfach gefoppt, und wenn das Orchester endlich seinen Einsatz gefunden hat, denkt der Solist nicht daran, seinen Part zu beenden, wie es traditionell üblich war, sondern baut über die letzten 24 Takte eine weitere große Steigerung auf – bis zum letzten Ton.

Der Mittelsatz *Andante con moto* steht mit seinen 72 Takten nicht nur im Kontrast zum umfangreichen Kopfsatz, sondern ist der kürzeste langsame Satz in Beethovens Konzerten

überhaupt. Er ist nach den Prinzipien eines Dialogs zwischen zwei recht unterschiedlichen Partnern aufgebaut: Das Orchester stellt sich mit einem Unisono (»forte« und »sempre staccato«) fast aggressiv vor, das Klavier antwortet darauf mit einer einfühlsamen Melodie (»molto cantabile« und »legato«). Größer können Gegensätze kaum sein als in dieser Gegenüberstellung in den ersten 13 Takten des *Andante*. In der musikalischen Hermeneutik wird seit Adolph Bernhard Marx das Bild von Orpheus (Klavier) und den Furien (Orchester) aus Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* bemüht, um diesen Satz nach außermusikalischen Bildern zu deuten. Der mythische Sänger besänftigt mit seinem göttlichen Gesang zur Harfe die anfangs unerbittlich scheinenden Furien und erhält schließlich Zugang zum Hades, aus dem er seine geliebte Gefährtin Eurydike wieder zu den Lebenden zurückholen möchte. Auch bei Gluck erschrecken die Furien den Sänger im gewaltigen Unisono der Stimmen, die sich in dem Moment zum Akkord auffächern, wenn Orpheus' Gesang Mitleid in ihnen ausgelöst hat. Eine derartige Deutung lässt allerdings die Frage aufkommen, ob Beethoven die Oper Glucks jemals gehört haben könnte. Möglich wäre es gewesen, da der *Orfeo* 1802 in Wien aufgeführt wurde. Ob es nun eine Anregung für diesen kunstvollen Satz gab oder nicht, entscheidend ist, dass das *Andante con moto* durchaus ohne geistige Bebilderung genossen werden kann – einfach mit der abstrakten Vorstellung vom dualistischen Prinzip in der Musik.

Attacca schließt das *Rondo (Vivace)* an. Erst in diesem Satz schreibt Beethoven Trompeten und Pauken vor, die erwartungsgemäß für die Brillanz des *Finale*s zum virtuosen Figurenwerk des Klaviers sorgen. Dabei bleibt – trotz heftiger Dialogwechsel zwischen Klavier und Orchester, die dieses Werk in Hinsicht auf das Zusammenspiel sehr diffizil gestalten – der lyrisch-poetische Grundcharakter über weite Strecken erhalten. Die kurze Kadenz in diesem Satz ist weniger vom Inhaltlichen außergewöhnlich als von ihrer Anordnung im Satz. Geht man davon aus, dass die Kadenz als höchste Ausformung von Virtuosität nur wenige Takte vor dem Satzende eingefügt wird, so muss man im *Finale* des Vierten Klavierkonzerts von Beethoven feststellen, dass auf diesen Einschub noch hundert Takte folgen, in denen der Pianist nach wie vor die wichtigste Rolle spielt.

Viel Literatur gibt es zu diesem Klavierkonzert, gerade wegen seines Beginns, der als radikale Neuerung erkannt wurde: Die einen wollen darin den selbstbewussten Künstler sehen, der seinen Auftritt selbst in die Hand nimmt und nicht wartet, bis man ihm Raum zur Äußerung lässt; die anderen interpretieren das Werk als Beethovens Wunsch, den Solisten Bühnenwirksam herauszustellen; und dritte sehen an der Tatsache, dass der Pianist auch bis zum letzten Ton mitspielt, ein Streben nach Gleichberechtigung zwischen Solist und Orchester. Einer Meinung aber sind alle darüber, dass Beethoven mit diesem Konzert (wie auch mit dem Fünften, das wiederum einen eigenartigen Beginn aufweist) wesentliche Impulse für das romantische Virtuosenkonzert gegeben hat.

Das Publikum bei Fürst Lobkowitz wird nach anfänglichem Befremden gleichermaßen wie die Kritik zu einem einheitlichen Urteil gelangt sein, nämlich, dass »dieses Beethovensche (Konzert) das wunderbarste, eigenthümlichste, künstlichste und schwierigste von allen ist, die B. geschrieben hat«. (Zu diesem Zeitpunkt hatte Beethoven das Fünfte Klavierkonzert noch nicht komponieren begonnen.) Dabei registrierten die meisten Konzertgäste sehr wohl, dass Beethoven gegen die Norm verstoßen hatte und betrachteten ihn als freie, »ungebändigte Persönlichkeit«, wie ihn auch Goethe sah: »Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderlich stehn muß.«

»Ein großes organisches Werden«

Zu Gustav Mahlers Erster Symphonie D-Dur

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 Groteske, 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 Aufführung 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 Choralthema der Schlussapotheose wird sie in immer neuer Beleuchtung präsentiert. Im ersten Satz tritt die Quarte 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 sentimentalischen Weise in den Oboen intonieren Flöten, Klarinetten, Es-Klarinette, Fagotte und Trompeten laut und »mit Parodie« eine banale Melodie, grob begleitet von Col-legno-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.

Von Pult zu Pult (9)

Oktober / November 2018

Eric Terwilliger (geb. 1954, Mitglied im BRSO seit 2007) und Carsten Duffin (geb. 1987, Mitglied im BRSO seit 2010) bekleiden beide dieselbe Position beim Symphonieorchester: die des Solo-Hornisten. Andrea Lauber hat sich mit ihnen in der »Nachtkantine« im Werksviertel getroffen und einiges über »Gurken«, Yoga und die richtige Stressbewältigung erfahren.

AL Sie spielen seit acht Jahren im selben Orchester, aber eigentlich so gut wie nie zusammen ...

CD Nie stimmt nicht! Wir haben tatsächlich selten Gelegenheit, aber wenn, dann genießen wir das immer sehr.

ET Im *Rheingold* haben wir zum Beispiel zusammengespielt. Eine der schönsten Stellen darin ist der »Einzug der Götter in Walhall«. Wagner setzt dort die Tuben ein, und Carsten saß hinter mir und spielte (*schließt die Augen*). Gott sei Dank hatte ich da Pause, denn mir sind tatsächlich die Tränen runtergelaufen ... so was von schön!

CD (*lacht*) ... und ich sitze davor fast 40 Minuten nur rum und hoffe, dass es klappt!

AL Gibt es denn einen BRSO-spezifischen Horn-Klang, über den Sie sich einig werden müssen?

ET Wir Münchner sind da – nicht nur geographisch – irgendwo zwischen Wien und Berlin. Ich sehe uns aber näher an Wien und damit näher an einer wärmeren, weicheren Klang-Tradition. Dass die Klangfarben in unserer Gruppe sehr ähnlich sind, hängt aber auch damit zusammen, dass wir alle das gleiche Instrument haben, ein »Alexander 103«.

CD Für mich waren die ersten Jahre im Symphonieorchester wirklich eine Umstellung. Ich kam aus der Oper in Stuttgart und war es gewohnt, etwas defensiver zu spielen. Es hat wirklich etwas gedauert, klanglich in die Horngruppe hineinzuwachsen und natürlich auch in die Rolle, als Solo-Hornist vorne zu sitzen und die Gruppe zu führen! Da habe ich mir auch viel von dir, Eric, abgeschaut!

ET Und wir haben Carsten schon immer als glänzendes Juwel im Auge gehabt! Wir wollten ihn schon bei uns haben, als er noch nicht einmal volljährig war.

CD (*protestiert*) Nein, so schlimm war's nicht! Ich war schon 18!

AL Wenn Sie sich schon auf der Bühne nicht allzu oft treffen, gibt es denn andere Berührungspunkte?

CD Zweifellos ist unser größter Berührungspunkt unser gemeinsamer Lehrer Michael Höltzel – auch wenn Eric fast 30 Jahre vor mir bei ihm studierte. Michael war und ist für uns beide sehr wichtig, eine Art musikalischer Vater. Ansonsten sehen Eric und ich uns vor allem bei der Dienstenteilung ...

ET ... und bei den Reisen! Obwohl ich nicht mehr so mit den jungen Leuten mithalten kann, denn ich muss früh ins Bett gehen, Wasser trinken und Obst essen.

CD Glaubst du, ich mache etwas anderes? (*lacht*)

ET Nein, nein, ihr macht das halt zusammen. (*beide lachen*)

CD Aber ich finde, wir haben die beste Dienstenteilung!

ET Absolut! Wir haben eine wirkliche »Dienstenteilungs-Kultur« entwickelt. Vielen unserer Kollegen würde das bestimmt auch Spaß machen.

AL Und wie dürfen wir uns das vorstellen?

ET Wir machen erst die Einteilung und schreiten dann zum gemütlichen Teil des Abends, mit leckerem Essen, einem Bierchen, danach vielleicht noch ein Gläschen Whiskey.

CD Das haben wir auch schon mal andersrum gemacht!

ET Aber das haben wir schnell wieder geändert.

CD Ja, weil wir dann am nächsten Morgen die Diensteinteilung noch einmal machen mussten. Das war kontraproduktiv. (*lacht*)

AL Als Solo-Hornist haben Sie eine besonders exponierte Stellung im Orchester, jeder Kieckser ist zu hören. Eric Terwilliger, in einem Interview haben Sie einmal gesagt: »Lieber Yoga statt Saufen und Betablocker«. Wie gehen Sie mit dem Stress um?

ET Naja, ich kenne viele Leute, die sehr erfolgreich mit Saufen und Betablockern sind. (*lacht*) Ich habe schon als 20-Jähriger angefangen, Yoga zu machen. Ich hatte schon damals das Bedürfnis, nach einem Weg zu suchen, mit dem Stress umzugehen. Und wie ich mich freimachen kann, um die Energie des Publikums zu empfangen, damit daraus ein positiver Energiekreis wird. Yoga war und ist für mich durch meine ganze Karriere eine zentrale Sache. Auch heute nach dem Aufstehen habe ich schon eine Stunde Yoga gemacht. Ich brauche das.

CD Aber da sagst du etwas sehr Kluges: »Ich habe etwas gesucht, um mit dem Stress umzugehen.« Ich glaube, das ist die wichtigste Aufgabe, die wir Musiker in einem solchen Orchester, in einer solchen Position, zu bewältigen haben. Dass jemand, der diese Stelle gewinnt, Horn spielen kann, davon geht man mal aus. Aber über Jahrzehnte mit dem Stress fertig zu werden, dafür muss jeder sein Rezept finden. Tendenziell ist bestimmt Wasser und Yoga besser als Saufen und Betablocker, aber da gibt es eben noch ganz viel dazwischen. Jeder muss sich fragen: Was funktioniert für mich? Und dazu braucht es Neugier und den Willen, ein bisschen aus der Komfortzone rauszugehen, Sachen auszuprobieren.

AL Und was funktioniert bei Ihnen?

CD Tatsächlich auch Yoga, aber Sport generell ist extrem wichtig: Klettern, Tauchen, Laufen. Da kriege ich den Kopf frei. Ob das so bleibt, werden wir sehen. Wenn nicht, muss ich mein System eben wieder anpassen. Wichtig ist, sich dieser Thematik aktiv zu stellen. Verdrängen und hoffen, dieses Problem löst sich von selbst – das wird nichts.

ET Nervosität vor Publikum gibt es einfach, aber uns zeichnet aus, dass wir damit umgehen können. Man muss das Publikum auch lieben!

CD Ich glaube zum Beispiel nicht, dass unsere Streicherkollegen weniger Stress haben – nur anderen. 150 Notenseiten in den Ersten Geigen, da denke ich mir immer: Oh Gott, das alles üben? Dafür braucht man ja Wochen! Davor habe ich riesigen Respekt. Bei uns ist es dagegen oft nur ein langer Ton. Der ist auf der Geige leichter zu lösen, kann bei uns aber durchaus mal zu schlaflosen Nächten führen. (*lacht*)

AL Sie beneiden also die Tutti-Streicher nicht, die sich bei schlechter Tagesform in der Gruppe verstecken können?

CD Die können sich nicht verstecken! Das ist ein Irrglaube. In Sälen wie der Elbphilharmonie hört man jeden Patzer in der Geigengruppe genauso, wie wenn einer von uns beiden eine »Gurke« in den Saal setzt. Und die Kollegen bei uns nehmen das auch sehr ernst, sonst wäre das Orchester nicht so gut.

ET Eine der wichtigsten Fähigkeiten eines erfolgreichen Solo-Hornisten ist es tatsächlich, solch eine »Gurke«, wie wir sagen, wegzustecken und weiterzuspielen. Manchmal passiert einfach was. Wir sind halt auch nur Menschen.

CD Klar streben wir nach Perfektion, aber niemals auf Kosten von Ausdruck in der Musik. Und wenn: Es passiert ja nichts. Wir müssen keine Leben retten. Meistens regen wir selbst uns darüber am meisten auf.

AL Gab es bei Ihnen schon einmal den Punkt, an dem Sie an Ihrer Berufswahl gezweifelt haben?

ET 1983 hat ein Zahnarzt einen Nerv beschädigt. Bis heute habe ich in einem Teil meiner Lippe noch kein Gefühl. Aber damals konnte ich sechs Monate gar nicht spielen – und in dieser Zeit habe ich gedacht, ich würde es auch nie wieder können. Da ich ausgebildeter Yogalehrer bin und

schon in einem Institut gelebt und unterrichtet hatte, war ich kurz davor, die Musikerkarriere an den Nagel zu hängen und wieder Yoga zu unterrichten. Aber als das Gefühl in den Lippen langsam zurückgekommen ist, habe ich gemerkt, dass ich doch lieber ein Musiker bin, der gerne Yoga macht.

AL Und bei Ihnen?

CD Ja, auf jeden Fall. Es wäre gelogen, etwas anderes zu behaupten. Außerdem gibt es ja so viele schöne Berufe! Und ich habe viele tolle Hobbies – der Tauchlehrerschein ist auch schon in Planung. Aber im Moment kann ich mir nichts anderes vorstellen.

AL In einigen Jahren wird hier im Werksviertel der neue Konzertsaal eröffnet. Welches Stück wünschen Sie sich zur Eröffnung?

Unisono Mahler 2!

CD Dieses Stück ist eigentlich das einzige, das passen würde! Die *Auferstehungssymphonie* mit unserem Chef und unserem Chor.

ET Das war übrigens das erste Stück, das ich mit diesem Orchester gespielt habe – 1977 unter Rafael Kubelík.

CD Da war ich minus 10! (*lacht*)

ET Und ich werde ja im November 2019 in Rente gehen und dann zur Eröffnung vermutlich im Rollator aufkreuzen. (*beide lachen*)

BIOGRAPHIEN

Igor Levit

Geboren 1987 in Nischni Nowgorod (ehemals Gorki), übersiedelte Igor Levit im Alter von acht Jahren mit seiner Familie nach Deutschland. Er studierte an der Musikhochschule Hannover u. a. bei Karl-Heinz Kämmerling und schloss mit der höchsten je vergebenen Punktzahl ab. 2005 gewann er beim Arthur Rubinstein Wettbewerb in Tel Aviv die Silbermedaille sowie mehrere Sonderpreise. Inzwischen hat sich Igor Levit längst den Ruf als einer der überragenden Pianisten unserer Zeit erworben und insbesondere als Beethoven-Interpret neue Maßstäbe gesetzt. Für seine 2013 erschienene Debüt-CD als Exklusivkünstler von Sony Classical wählte er die fünf letzten Beethoven-Sonaten und erregte damit großes Aufsehen. Er gewann mit dieser CD 2014 den Newcomer-Preis des *BBC Music Magazine* sowie den Young Artist Preis der Royal Philharmonic Society. 2015 erschien ein Album mit Bachs *Goldberg-Variationen*, Beethovens *Diabelli-Variationen* und dem Zyklus über das chilenische Revolutionslied *El pueblo unido, jamás será vencido* von Frederic Rzewski. Dieses Album wurde 2016 bei den Gramophone Awards mit dem Instrumentalpreis sowie als »Einspielung des Jahres« ausgezeichnet. Mit dem Programm seiner neuesten CD *Life*, die Werke von Bach, Busoni, Bill Evans, Liszt, Wagner, Rzewski und Schumann umfasst, ist Igor Levit in dieser Saison in der New Yorker Carnegie Hall, in San Francisco, beim Piano Festival des Lucerne Festivals, bei der Gulbenkian Stiftung in Lissabon und in der Berliner Philharmonie zu erleben. Weitere Recitals führen ihn u. a. nach Wien, Hamburg, München, Paris, Tokio sowie in die Londoner Wigmore Hall. Daneben arbeitet Igor Levit mit renommierten Orchestern in aller Welt. Nach seinen Debüts mit dem Chicago Symphony Orchestra beim Ravinia Festival und mit den Wiener Philharmonikern bei den diesjährigen Salzburger Festspielen feiert er in der aktuellen Spielzeit seinen Einstand beim Orchestre de Paris, beim Orchestre National de France, bei der Filarmonica della Scala sowie beim Leipziger Gewandhausorchester. Zu den Höhepunkten der letzten Zeit zählen Debüts beim Concertgebouworkest Amsterdam, bei den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden und dem Cleveland Orchestra sowie 2017 die Eröffnung der BBC Proms mit dem BBC Symphony Orchestra und eine Asientournee mit dem Bayerischen Staatsorchester unter Kirill Petrenko. Beim BR-Symphonieorchester war Igor Levit zuletzt mit Beethovens Fünftem Klavierkonzert unter James Gaffigan zu Gast. In seiner Wahlheimat Berlin spielt Igor Levit auf einem Steinway D Konzertflügel – eine

Schenkung der Stiftung »Independent Opera at Sadler's Wells«. 2018 wurde Igor Levit mit dem »Gilmore Artist Award« und als »Instrumentalist des Jahres« der Royal Philharmonic Society geehrt.

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 (*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.

Manfred Honeck

Bevor Manfred Honeck die Dirigentenlaufbahn einschlug, war er bereits langjährig Bratschist bei den Wiener Philharmonikern und im Wiener Staatsopernorchester. Erste Erfahrungen am Pult sammelte er als Leiter des Wiener Orchesters der Jeunesses musicales. Seine dirigentische Karriere begann er als Assistent von Claudio Abbado. Anschließend wurde er Erster Kapellmeister am Opernhaus Zürich und erhielt dort den Europäischen Dirigentenpreis. Nach seiner Tätigkeit beim MDR Sinfonieorchester Leipzig – er war einer der drei Hauptdirigenten – hatte er das Amt des Chefdirigenten beim Swedish Radio Symphony Orchestra in Stockholm inne. Von 2007 bis 2011 übernahm Manfred Honeck die Position des Generalmusikdirektors an der Staatsoper Stuttgart und war für mehrere Jahre Erster Gastdirigent an der Tschechischen Philharmonie in Prag. Seit 2008/2009 ist Manfred Honeck Music Director beim Pittsburgh Symphony Orchestra. Seine richtungsweisenden Interpretationen mit diesem Orchester finden international große Anerkennung. Gastspiele führen ihn und sein Orchester in die Musikmetropolen und zu den wichtigen Musikfestivals wie BBC Proms, Musikfest Berlin, Lucerne Festival, Rheingau Musik Festival, Beethovenfest Bonn und Grafenegg Festival.

Im Laufe seiner umfangreichen Konzerttätigkeit dirigierte Manfred Honeck führende internationale Klangkörper, darunter das BR-Symphonieorchester, die Berliner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, die Sächsische Staatskapelle Dresden, die Bamberger Symphoniker, das Tonhalle-Orchester Zürich, das Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, das London Symphony Orchestra, das Oslo Philharmonic Orchestra und die Wiener Philharmoniker. In den USA stand er u. a. am Pult der so genannten »Big Five«: in New York, Boston, Philadelphia, Cleveland und Chicago. Auch im Bereich der Oper hat sich Manfred Honeck schon seit vielen Jahren einen ausgezeichneten Ruf erworben. Gastspiele führten ihn an die Dresdner Semperoper, die Komische Oper Berlin, die Königliche Oper in Kopenhagen, zum White Nights Festival in St. Petersburg und zu den Salzburger Festspielen. Darüber hinaus ist Manfred Honeck seit über 20 Jahren Künstlerischer Leiter der Internationalen Wolfegger Konzerte. Manfred Honecks Aufnahme von Schostakowitschs Fünfter mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra wurde im Januar 2018 mit einem Grammy – »Best Orchestral Performance« – ausgezeichnet. Ebenfalls in diesem Jahr ernannte ihn die Fachjury der International Classical

Music Awards zum »Artist of the Year«. Das BR-Symphonieorchester leitete Manfred Honeck zuletzt 2017 bei »Klassik am Odeonsplatz«. Solist war damals der Schlagzeuger Martin Grubinger.

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

Renate Ulm: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29./30. Januar 2004; Vera Baur: Kurzfassung eines Textes aus Renate Ulm (Hrsg.): *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung*, München/Kassel 2001; Biographien: Vera Baur (Levit); Renate Ulm (Honeck); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Interview Carsten Carey Duffin und Eric Terwilliger: Andrea Lauber.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© G. Henle, München – Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Beethoven)
© Universal Edition Wien (Mahler)

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