

HARDING

RÖSCHMANN

BRUCKNER

BERG

Donnerstag 26.10.2017
Freitag 27.10.2017
2. Abo A
Philharmonie
20.00 – ca. 22.00 Uhr

17/18

DANIEL HARDING
Leitung

DOROTHEA RÖSCHMANN
Sopran

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 27.10.2017
Pausenzeichen:
Fridemann Leipold im Gespräch mit
Dorothea Röschmann und Daniel Harding

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

PROGRAMM

Alban Berg

»Drei Bruchstücke« für Sopran und Orchester aus der Oper »Wozzeck« nach Georg Büchners Drama, op. 7

- Langsam – Marschtempo – Quasi Trio – Sehr langsam, aber mit bewegtem Ausdruck (I. Akt, 2. und 3. Szene)
- Thema. Grave mit sieben Variationen und Fuge (III. Akt, 1. Szene)
- Langsam – Adagio – Bedeutend bewegter – Tempo I (III. Akt, 4. und 5. Szene)

Pause

Anton Bruckner

Symphonie Nr. 4 Es-Dur – »Romantische«
Fassung von 1878/1880 (2. Fassung mit 3. Finale)

- Bewegt, nicht zu schnell
- Andante quasi Allegretto
- Scherzo. Bewegt – Trio. Nicht zu schnell. Keinesfalls schleppend
- Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell

»Glücklicher Griff«

Zu Alban Bergs *Drei Bruchstücken* aus der Oper *Wozzeck*

Monika Lichtenfeld

Entstehungszeit der *Drei Bruchstücke*

1923

Uraufführung

16. Juni 1924 in Frankfurt unter der Leitung von Hermann Scherchen

Lebensdaten des Komponisten

9. Februar 1885 in Wien – 24. Dezember 1935 in Wien

Alban Bergs *Wozzeck* rangiert in der Operngeschichte des 20. Jahrhunderts nicht nur als Schlüsselwerk des modernen Musiktheaters, an dem sich alle künftigen Arbeiten für die Bühne zu messen hatten, sondern zugleich als eines der seltenen Beispiele vollkommener Kongruenz von Musik und Literatur. Am 4. Mai 1914 hatte Berg die Wiener Erstaufführung des Trauerspiels von Georg Büchner besucht und war von dem Stück wie von Albert Steinrücks intensiver Darstellung der Titelrolle derart beeindruckt, dass er sich sofort entschied, aus Büchners fragmentarischen Szenen eine »expressionistische« Oper zu entwickeln. Noch in demselben Jahr notierte er erste musikalische Entwürfe in einem Skizzenbuch. Parallel dazu befasste er sich ab Frühjahr 1915 mit der Einrichtung des Textes und legte dabei die zwei Jahre zuvor erschienene Insel-Ausgabe zugrunde, die auf älteren Editionen von Karl Emil Franzos (1879) und Paul Landau (1909) basiert. Im Winter 1916/1917 geriet die Arbeit vorerst ins Stocken, nicht nur wegen Bergs Einberufung zum Kriegsdienst, sondern auch weil andere Kompositionspläne stärker in den Vordergrund drängten. Hinzu kam, dass Berg sich die Kritik seines Lehrers Schönberg, die Oper solle sich lieber mit Engeln als mit Offiziersdienern beschäftigen, sehr zu Herzen nahm und zeitweilig das *Wozzeck*-Projekt gänzlich fallenlassen wollte. In den Ferienmonaten des Sommers 1917, die Berg wie üblich auf dem Landsitz seiner Schwiegereltern in Trahütten (Steiermark) verbrachte, wurde die Arbeit an der Oper fortgesetzt, doch erst im Sommer 1918 kam, wiederum in Trahütten, eine erste größere Niederschrift zustande. Bedingt durch den zermürenden Dienst im Wiener Kriegsministerium und später durch die zeitraubenden Aufgaben, die ihm als Vortragsmeister in Schönbergs neugegründetem »Verein für musikalische Privataufführungen« zufielen, konnte Berg auch in den folgenden Jahren fast ausschließlich während der Ferienmonate am *Wozzeck* weiterarbeiten.

Im Sommer 1919 wurden die Texteinrichtung fertiggestellt und ergänzende Szenen zum ersten Akt komponiert, im folgenden Sommer der zweite Akt beendet. Mitte Oktober 1921 schließlich konnte Berg die Particellskizze der Komposition in Trahütten abschließen und während der Wintermonate in Wien mit der Instrumentation beginnen, die im April 1922 fertig vorlag. Partiturreinschriften fertigten Bergs Schüler Fritz Mahler und Fritz Heinrich Klein an. Klein war auch der Verfasser des Klavierauszugs, der dank finanzieller Hilfe Alma Mahlers im Dezember 1922 als Privatdruck erscheinen konnte. Im Frühjahr 1923 nahm die Wiener Universal Edition den *Wozzeck* unter Vertrag.

Nachdem Berg im August 1923 beim Salzburger Kammermusikfest mit seinem Streichquartett op. 3 einen überwältigenden Erfolg erzielt hatte und als kompositorische Entdeckung des Jahres gefeiert worden war, zeigte der Dirigent Hermann Scherchen großes Interesse am *Wozzeck* und bat den Komponisten, ihm eine Szenenauswahl aus der Oper für eine konzertante Aufführung zusammenzustellen. Berg griff die Idee unverzüglich auf und sandte Scherchen bereits zehn Tage später den gewünschten Partiturauszug. Die *Drei Bruchstücke* aus *Wozzeck* wurden am 16. Juni 1924 unter Scherchens Leitung (mit Beatrice Sutter-Kottlar als Solistin) im Rahmen des Frankfurter Tonkünstlerfestes uraufgeführt. Die bejubelte Premiere fand auch in der Presse durchweg ein positives Echo und wurde als »glücklichster Griff des Musikausschusses« des Festivals apostrophiert. Es war nicht zuletzt dem glänzenden Erfolg dieser und andernorts rasch folgender Konzertaufführungen zu verdanken, dass sich nun auch große europäische Bühnen für das schwierig einzustudierende Werk interessierten. Die Bühnenpremiere des *Wozzeck* brachte dann Erich Kleiber – nach überaus sorgfältiger, vom Komponisten überwachter Probenarbeit – am 14. Dezember 1925 an der Berliner Staatsoper Unter den Linden heraus.

Aus Bergs Handexemplar des Büchner-Dramas geht hervor, dass die Erstellung des Textbuchs und die Konzeption der Musik keine getrennten Arbeitsvorgänge, vielmehr während der gesamten Entstehungszeit des *Wozzeck* – von den ersten Skizzen bis hin zu den letzten Korrekturen – aufs Engste miteinander verknüpft waren. Berg gliederte das ursprünglich 26 Szenen umfassende literarische Fragment in drei Akte zu je fünf Szenen. Um Strenge und dramatische Konsequenz des Stoffes zu betonen, legte er jeder Szene ein Formschema »absoluter« Musik aus dem Traditionsfundus der Klassik beziehungsweise Vorklassik zugrunde: Der erste Akt (Exposition) umfasst fünf »Charakterstücke« – eine Suite, eine Rhapsodie, Militärmarsch und Wiegenlied, eine Passacaglia sowie ein Andante, der zweite Akt (Peripetie) ist als fünfsätziges Symphonie angelegt, und der dritte (Katastrophe) besteht aus einer Folge von Inventionen. Die Disziplin der Konstruktion bleibt freilich absichtsvoll versteckt; sie dient gewissermaßen nur als »Gerüst« einer musikalischen Sprache, an der Ausdrucksintensität, dramatischer Affekt und psychologische Differenzierung dominierend zutage treten.

In seinem berühmten Aufsatz über *Das Opernproblem* von 1928 hat Berg selbst dieses Konzept unmissverständlich erläutert: »Mag einem noch so viel davon bekannt sein, was sich im Rahmen dieser Oper an musikalischen Formen findet, welche Kunstfertigkeit selbst in allen Einzelheiten steckt [...] von dem Augenblick an, wo sich der Vorhang öffnet, bis zu dem, wo er sich zum letzten Male schließt, darf es im Publikum keinen geben, der etwas von diesen diversen Fugen und Inventionen, Suiten- und Sonatensätzen, Variationen und Passacaglien merkt – keinen, der von etwas anderem erfüllt ist, als von der weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehenden Idee dieser Oper. Und das – glaube ich – ist mir gelungen!«

Die Partitur weist, bei aller Stringenz und Geschlossenheit der dramaturgischen Konzeption, einen außerordentlichen Reichtum an Charakteren auf. Die Harmonik reicht von spätromantischer Tonalität über verschiedene Stadien freier Atonalität bis hin zu Zwölftonbildungen. Thematische, auch leitmotivische Arbeit im Sinne des Wagner'schen Musikdramas steht durchweg im Vordergrund. Auf sie ist nicht zuletzt die orchestrale Disposition in jedem Detail abgestimmt: Instrumentalfarben dienen nicht der Kolorierung, vielmehr der Verdeutlichung kompositorischer Struktur. Ähnlich ist auch der Rhythmus ins Gewebe thematischen Variierens so eingespannt, dass er konstruktive Bedeutung gewinnt. Die *Drei Bruchstücke*, die die »Tragödie der Marie« in den Brennpunkt stellen und – nach den Worten des Freundes Anton Webern – »zusammen ein einheitliches Ganzes ausmachen«, sind dem ersten und dritten Akt des *Wozzeck* entnommen. Das erste Stück verbindet den Abgesang der zweiten Szene mit »Militärmarsch und Wiegenlied« der

dritten Szene aus dem ersten Akt. Das zweite, »Mariens Bibelszene« – ein Grave-Thema mit sieben Variationen und Schlussfuge –, stammt vom Beginn des dritten Aktes. Das dritte *Bruchstück* umfasst den Schluss der Oper, von Wozzecks Tod bis zum Ringelreihen der Kinder, einschließlich des quasi Mahler'schen Orchester-Adagios zwischen den beiden letzten Szenen, das die wichtigsten Leitmotive des Werkes noch einmal resümiert.

Weckruf der Sehnsucht

Zu Anton Bruckners Vierter Symphonie

Christian Wildhagen

Entstehungszeit

1874; Umarbeitung 1878–1880; weitere Änderungen 1881–1889

Widmung

Konstantin Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürst

Uraufführung

20. Februar 1881 im Großen Musikvereinsaal in Wien mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Hans Richter

Lebensdaten des Komponisten

4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich) – 11. Oktober 1896 in Wien

»Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt«, schrieb E. T. A. Hoffmann 1810 in einer Rezension und formulierte damit eine der schönsten und treffendsten Definitionen des Romantischen. Was damals, am Beginn des 19. Jahrhunderts, durchaus noch ein Kampf- und dezidierter Fortschrittsbegriff war – zielte die Romantik doch auf eine Auflösung der längst morsch gewordenen klassischen Regeln und Formgesetze –, hatte sich spätestens um 1875 zu einer Epochenbezeichnung verfestigt, die mit genauen ästhetischen und stilistischen Vorstellungen verbunden war. Zu jenem Zeitpunkt hatte man die Phase der Früh- und Hochromantik bereits hinter sich gelassen; Komponisten wie Schumann, Liszt und Wagner hatten tiefe Blicke in das »unbekannte Reich« des Dichters getan, und was sie dort zwischen *Liebesträum*, *Rheinischer Symphonie* und dem Künstlerdrama des *Tannhäuser* für das menschliche Ohr erlauscht hatten, war längst künstlerisches Allgemeingut, ja Inbegriff des Zeitgeschmacks geworden.

An dieser Grenze zwischen Hoch- und Spätromantik, an der sich der Zeit-Stil erneut wandeln, gleichsam häuten und schließlich auflösen musste, um nicht im Klischee zu erstarren, beschwor Anton Bruckner mit seiner Vierten Symphonie noch einmal die Ursprünglichkeit der romantischen Geisteshaltung und verlieh seinem Werk sogar selbst den bis heute populären Titel *Romantische*. Dieser Beiname findet sich in vielen seiner Mitteilungen, nicht zuletzt in dem viel zitierten Brief an den Dichter Paul Heyse vom 22. Dezember 1890, in dem Bruckner seine Symphonie mit ungewöhnlich bildhaften Worten erläuterte: »In der romantischen 4. Sinfonie ist in dem 1. Satz das Horn gemeint, das vom Rathause herab den Tag ausruft! Dann entwickelt sich das Leben; in der Gesangsperiode [dem Seitensatz] ist das Thema: der Gesang der Kohlmeise Zizipe. 2. Satz: Lied, Gebeth, Ständchen. 3. [Satz:] Jagd und im Trio wie während des Mittagmahles im Wald ein Leierkasten aufspielt.«

In einigen Überlieferungen durch Schüler und Bekannte des Komponisten finden sich sogar noch weitergehende Erläuterungen, die höchstwahrscheinlich Ausschmückungen der originalen Kommentare Bruckners sind (und deshalb das nachträglich stark veränderte *Finale* aussparen). Da ist dann, bezogen auf den magischen Beginn des Kopfsatzes mit seinen Hornrufen über leisem Streichertremolo, von dem klingenden Bild einer »mittelalterlichen Stadt« die Rede, von »Morgendämmerung« und »Weckrufen«, die »von den Städttürmen ertönen«. Da tun sich die Tore auf, und »auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie«; der »Zauber des Waldes umfängt sie«, man hört »Waldesrauschen« und »Vogelgesang« – ganz so, wie der romantische Geist es verlangt. Fast schon unfreiwillig komisch wirkt das Bild vom »verliebten Burschen«, der »fensterln« gehen will, aber nicht eingelassen wird und dessen unerfüllte Sehnsucht sich angeblich im langsamen zweiten Satz ausspricht. Glaubhafter, da auch musikalisch sofort plausibel, ist die Charakterisierung des Ges-Dur-*Trios* im dritten Satz, dem berühmten *Jagd-Scherzo*, wonach den

rechtschaffen erschöpften Waidmännern hier zum munteren Jägersmahl mit einer ausgelassenen Tanzweise aufgespielt werde.

Trotz ihrer nur teilweise gesicherten Authentizität deuten alle diese programmatischen Erläuterungen entschieden darauf hin, dass Bruckners Begriff von »Romantik« durch Vorstellungen geprägt und beeinflusst war, die uns heutigen Lesern zwar durchaus noch sehr vertraut erscheinen, die mittlerweile aber auch gefährlich in die Nähe von Klischees geraten sind: der längst verstummte Weckruf am Beginn des neuen Tages, mit dem ein so erzromantischer Dichter wie Joseph von Eichendorff noch die viel gewaltigere Hoffnung auf die Auferstehung und eine Morgenröte der Menschheit verbunden hatte; der allgegenwärtige, aber schon um 1880 durch die allorten aufkeimende Industrialisierung bedrohte Vogelgesang; die schlichte, inzwischen jedoch kitschverdächtige Kindereinfalt von Lied und Gebet; und schließlich das Schubert-selige Jägerglück samt blätterumrauschter Waldidylle, Goethes *Über allen Wipfeln ist Ruh* dabei selbstredend tief im Herzen ... Es steht außer Frage: Bruckners *Romantische* beschwört eine ideale, aber weithin versunkene Welt in hellen, nahezu ungebrochenen Farben; nicht ihre kompositorische, aber ihre gedankliche Grundhaltung ist folglich die der nostalgischen Rückschau – auf eine als heil verklärte Vergangenheit.

Die daraus resultierende positive Grundstimmung der Vierten, die trotz ihrer ideellen Rückwärtsgewandtheit nie melancholisch klingt, erscheint umso erstaunlicher, wenn man sich die recht verwickelte Entstehungsgeschichte der Symphonie vor Augen führt. Die Erstfassung von 1874, einem Jahr andauernder beruflicher Niederlagen, verwarf Bruckner nach mehreren gescheiterten Uraufführungsplänen. In schonungsloser Selbstkritik nannte er diese Version »überladen« und »zu unruhig« und machte sich vier Jahre später, 1878, an eine tiefgreifende Umarbeitung. In deren Verlauf entstand unter anderem ein völlig neuer dritter Satz – das vom Komponisten selbst so genannte *Jagd-Scherzo*, das nachgerade zum Inbegriff dieses Satztyps bei Bruckner avancieren sollte. Auch die anderen drei Sätze wurden grundlegend revidiert, zum Teil gekürzt und formal verdichtet, und noch bis Mitte 1880 nahm Bruckner wiederholt Änderungen am Schlusssatz vor, dem innerhalb des symphonischen Werkzyklus mehr und mehr die Funktion eines krönenden, letzte Widersprüche überwindenden Finales zuwuchs.

In dieser Fassung erlebte die Vierte Symphonie am 20. Februar 1881 ihre Uraufführung in Wien, gespielt von den Philharmonikern unter der Leitung des Wagner-Getreuen Hans Richter. Die Aufführung wurde zum einhelligen Triumph und bewirkte eine entscheidende Wende in der Rezeption von Bruckners Musik: Nachdem sein symphonisches Schaffen bis dahin mehrheitlich auf Ablehnung gestoßen war, ist die *Romantische* das Erfolgs- und Schlüsselwerk seines Durchbruchs. Gleichwohl zeigt die weitere Geschichte der Vierten, dass Bruckner mit ihr – wie mit den meisten anderen seiner Symphonien – nie recht zu Ende gekommen ist. Schon vor der zweiten Aufführung, die Felix Mottl am 10. Dezember 1881 in Karlsruhe leitete, veränderte Bruckner Details der Instrumentation und nahm eine Kürzung im *Andante* vor. Wie bei fast allen diesen Eingriffen im Nachhinein – besonders einschneidend wird davon die Achte Symphonie betroffen sein – ist schwer zu entscheiden, was künstlerischer Notwendigkeit, also einer gewandelten Sichtweise auf das Werk, entsprang und was lediglich den wohlmeinenden Empfehlungen musikalischer Berater gehorchte.

Ungewöhnlich weitgehend war denn auch die Überarbeitung, die ab 1887 für den Erstdruck der Vierten vorgenommen wurde (der im September 1889 in Wien erschien). Federführend war dabei nicht Bruckner selbst, sondern wiederum einer seiner Berater, sein früherer Schüler Ferdinand Löwe, der in seiner Abschrift eine regelrechte »Uminstrumentierung« des Stückes vornahm. Er folgte dabei dem vorherrschenden Mischklang-Ideal der späten Wagner-Opern, was freilich mit Bruckners originaler, stärker in Klangblöcke und Register gestaffelter Orchestrierungsweise kollidierte. Erstaunlicherweise hatte Bruckner diese entstellende Neufassung nicht nur mehrfach durchgesehen und damit in gewisser Weise autorisiert; er nahm im Manuskript auch »Veränderungen aus eigenem Antrieb« vor, wie er gegenüber Hermann Levi bekannte. Die neue Lesart, die lange Zeit als Fassung »letzter Hand« gehandelt wurde, diente denn auch als Grundlage für die erste Edition im Rahmen der alten Gesamtausgabe, in der die Vierte 1936 publiziert wurde.

Erst Anfang der 1950er Jahre machte der Herausgeber Leopold Nowak auf eine konkurrierende Version aufmerksam, die der ursprünglichen autographen Werkgestalt ungleich näher steht, da sich in ihr keine mehr oder minder eigenmächtigen »Verbesserungen« durch fremde Bearbeiter finden. Die Entstehung und Überlieferung dieser Fassung ist kurios: Im Herbst 1886 erhielt

Bruckner die Anfrage des gefeierten Wagner-Dirigenten Arthur Seidl, der die Vierte Symphonie im damals noch sehr fernen New York zur Aufführung bringen und sich obendrein für ihre Drucklegung bei einem amerikanischen Verlag verwenden wollte, nachdem zuvor zwei führende deutsche Musikhäuser – Schott in Mainz und Bote & Bock in Berlin – eine Veröffentlichung abgelehnt hatten (was zugleich schmerzhaft belegt, wie wenig gesichert die musikgeschichtliche Stellung des damals bereits 62 Jahre alten Bruckner noch immer war).

Um das Werk auf die weite Reise über den Atlantik schicken zu können, erstellte der Komponist für Seidl eigens eine Abschrift der Partitur, die freilich nicht nur die nach der Uraufführung vorgenommenen Retuschen an der Instrumentierung übernahm und damit als endgültig kennzeichnete; viel-mehr erschienen darin auch zahlreiche neue Ideen, die Bruckners kompositorische Entwicklung seit 1874 widerspiegeln. Angesichts der Tragweite und Bedeutung dieser eigenständigen späten Lesart, die das Gütesiegel einer authentischen »Fassung letzter Hand« weit eher verdient, erscheint umso frappierender, dass das Manuskript viele Jahrzehnte lang unerkannt in der Musikaliensammlung der Columbia University verstaubte. Auf der Basis dieses Notentextes erstellte Nowak 1953 seine kritische Edition, die sich seither allgemein durchgesetzt hat und die auch am heutigen Abend erklingt.

In ihr findet sich nicht zuletzt eine bedeutende Abwandlung des ursprünglichen Schlusses der Symphonie. Mündete das *Finale* in früheren Versionen lediglich in eine Folge triumphaler, straff rhythmisierter Es-Dur-Akkorde, so steigerte Bruckner die Wirkung nun um ein Vielfaches, indem er in den letzten neun Takten im äußersten Fortissimo der Blechbläser auf den eröffnenden Hornruf aus dem Kopfsatz zurückgriff und so einen gewaltigen Bogen zum Beginn der Symphonie schlug. Dieser Weckruf, so scheint der Komponist dem Hörer damit unmissverständlich sagen zu wollen, bleibt eine immerwährende Verheißung und Verlockung: nämlich den Blick in jenes »unbekannte Reich« zu wagen, das eine zutiefst menschliche und darum zeitlose Sehnsucht nach dem Romantischen erfüllt.

Von Pult zu Pult (1)

Amélie Pauli hat mit Natalie Schwaabe (Flötistin im BRSO seit 1996) und Markus Steckeler (Schlagzeuger im BRSO seit 1981) über die Kommunikation innerhalb des Orchesters gesprochen – und über ein Thema, das ihnen besonders am Herzen liegt: Musikvermittlung.

AP Flöte und Schlagzeug – wie viel Kontakt haben diese beiden Instrumentengruppen miteinander, und wie funktioniert das Zusammenspiel ohne Sichtkontakt?

MS Wir sind am Schlagzeug immer darauf angewiesen, alles zu hören und alles im Auge zu behalten. Dabei ist es natürlich eher von Vorteil hinten zu sitzen, mit Blick auf das ganze Orchester. Bei Neuer Musik kann es aber auch vorkommen, dass wir vorne direkt hinter den Ersten Geigen sitzen oder sogar an der Rampe. Dann sehen wir die Flöten auch mal von vorne.

NS Manchmal sitzen wir auch sehr nah aufeinander, mit dem Schlagzeug fast direkt neben oder hinter uns. Es kommt also wirklich auf die Orchesteraufstellung an, diesbezüglich müssen wir immer sehr flexibel sein.

MS Unsere Entfernung zum Dirigenten beträgt ungefähr zehn Meter. Rein physikalisch ist das natürlich sehr gefährlich, und es kann passieren, dass unser Einsatz zu spät kommt, zumindest für das Ohr des Dirigenten oder die Ersten Geigen. Deswegen möchten wir natürlich möglichst weit vorne sitzen, wenigstens mit den wichtigeren Instrumenten wie kleine Trommel und Glockenspiel. Da kann es schon vorkommen, dass wir sehr dicht an den Klarinetten oder Flöten sitzen, was uns natürlich nicht immer sehr beliebt macht.

NS Meine Piccoloflöte ist auch nicht gerade sehr beliebt (*lacht*). Im Orchester ist es ja nicht üblich, dass man sich während einer Probe umdreht – das macht man einfach nicht. Umso faszinierender finde ich, wie gut das Zusammenspiel auch ohne Blickkontakt klappt. Man spürt euch einfach, durch die Vibrationen.

AP Natürlich hält der Dirigent die Zügel in der Hand, aber wie funktioniert die subtilere Kommunikation untereinander? Wohin richtet sich der Blick in erster Linie?

NS Es kommt immer darauf an, mit welcher Instrumentengruppe man zusammenspielt. Je nachdem geht dann der Blick zu den Geigen oder Bratschen. Wenn ein Solist spielt, schaue ich oft auf den Rücken des Künstlers. Auf diese Weise kann man sehr gut nachempfinden, wie es weiter geht, auch ohne Augenkontakt. Beim Pianisten hingegen sieht man, dass er einen Akkord anschlägt, obwohl man ihn erst später hört. Hier ist es also wichtig, auf Sicht zu spielen.

MS Natürlich ist der Dirigent als Hauptverantwortlicher im Auge zu behalten. Sein Impuls ist für die musikalische Gestaltung wichtig. Aber wir würden total falsch spielen, würden wir allein seinem Schlag folgen. Das klappt nur bei ganz wenigen Dirigenten.

NS Markus, kannst Du Dich noch erinnern, als wir mit Carlos Kleiber zusammengearbeitet haben? Das muss in den 90ern gewesen sein. Es ging damals um eine bestimmte Stelle, die er nicht dirigieren wollte, weil er meinte, das könne nur funktionieren, wenn wir seine Gedanken lesen. Er hat also keinen Einsatz gegeben, und trotzdem haben alle perfekt zusammengespielt. Das war grandios.

MS Eigentlich machen wir dieses »Gedankenlesen« ja täglich und erst recht, wenn ein Dirigent zum ersten Mal bei uns ist. Am interessantesten ist es wirklich immer dann, wenn nicht gesprochen wird. Das ist auch das Geheimnis der sagenumwobenen Dirigenten, die gar nicht viel tun und nur mit ihrer Aura und mit ihrer Konzentration das Orchester führen. Natürlich kann dabei viel schiefgehen, aber wenn es gut geht, sind das die schönsten Momente überhaupt.

NS Dieses richtige Gefühl ist auch wichtig, wenn man neue Kollegen sucht. Ich würde sagen, man sucht immer Gleichgesinnte, die ähnlich intuitiv spüren wie man selbst.

MS Darin liegt oft das Problem bei den Probespielen. Man sucht Leute, die perfekt spielen. Wir können aber nicht wissen, ob die Perfektion schon alles ist oder ob vielleicht etwas Wesentliches fehlt. Aber genau das brauchen wir: das Gefühl hinter der Perfektion. Es gibt Leute, die sind so auf Technik getrimmt, dass sie die zweite Ebene der Musik nicht fühlen können. Ein inzwischen pensionierter Kollege hat mal nach einer langen Debatte über ein Probespiel gesagt, wir sollten nicht so viel reden, wir sollten lieber auf unser Herz und unser Gefühl hören. »Das Kollektiv irrt nicht«, sagte er. Wir bräuchten keine Angst vor einer falschen Entscheidung haben, sollten aber vermeiden eine Situation zu zerreden.

AP Hat man als Orchestermusiker zu seinen Kollegen ein engeres Verhältnis als in anderen Berufen?

MS Im Orchester ist es auch nicht anders als in anderen Berufen. Wenn man neu ist, sucht man automatisch Kontakt zu den Gleichaltrigen. In meinen Anfangszeiten gab es auf Tourneen noch Doppelzimmer. Das war der Grundstein für die Freundschaft zu einem bestimmten Kollegen. Wenn man eine Zeit lang auf engstem Raum gelebt hat, kennt man sich natürlich besser, und das sind Freundschaften fürs Leben. Heute nutze ich gezielt lange Busfahrten, um mich zu neuen Kollegen zu setzen.

AP Gerade auf Reisen gibt es viel zu erleben. Gibt es ein besonderes Erlebnis, das Sie miteinander teilen?

NS Wir waren im Frühjahr 2016 auf Schlagzeugtournee in fünf verschiedenen bayerischen Grundschulen, und das hat uns sehr zusammengeschweißt. Das Projekt fing ganz harmlos an: Die Schlagzeuger haben zuerst gefragt, ob ich die Konzerte moderieren und auch etwas auf der Flöte spielen könnte. Erst peu à peu stellte sich heraus, dass ich auch Schlagzeug spielen sollte, u. a. ein Stück für Kochlöffel, die so genannte »Tischmusik«. Zugegeben, als Orchestermusiker ist man manchmal doch etwas arrogant (*lacht*). Man denkt sich, na die Schlagzeuger, die hauen nur ab

und zu mal auf die Trommel, und sonst haben sie nichts zu tun, während ich hier sitze und die schwierigsten Läufe üben muss. Das hört man manchmal aus den Reihen der Streicher, aber auch aus unseren Reihen, da bin ich ganz ehrlich! Zu Hause musste ich also lernen, mit diesen Kochlöffeln zu spielen, und ich kam mir wirklich etwas beschränkt vor! Zuerst klappte gar nichts: Ich kämpfte mit meiner falschen Handhaltung und dann mit dem Rhythmus. Meine Familie fand das sehr lustig!

AP Ist es schwierig, Kinder für klassische Musik zu begeistern?

MS Beim Schlagzeug gibt es viel zu gucken. Das allein ist schon spannend. Außerdem waren die Kinder bei diesem Projekt noch jung, zwischen sieben und neun. Da ist die Erwartung noch nicht so hoch wie bei älteren Schülern, die vielleicht zuerst etwas gelangweilt dasitzen und skeptisch abwarten. Bei den Kleinen ist es spannend, die Kreativität aus ihnen herauszukitzeln.

NS Wir hatten eine Ocean Drum dabei, die das Meeresrauschen nachahmt. Das Stück sollte dem Regenwald nachempfunden sein. Ich habe also die Kinder gefragt, wo es besonders viel regnet. In vier Schulen war die mustergültige Antwort: im Regenwald. Nur in einer Schule kam sofort die Antwort: in Deutschland. Wir lagen am Boden vor Lachen.

AP Gab es in Ihrer Jugend auch schon eine Art Musikvermittlung?

NS Ich bin in Hongkong aufgewachsen, da sieht Musikvermittlung sowieso etwas anders aus. Aber meine Mutter ist Österreicherin und war immer ganz begeistert, uns so viel Kultur wie möglich nahezubringen. Es gehörte einfach dazu, das Neujahrskonzert zu hören, aber auch in die chinesische Oper zu gehen.

MS Musikvermittlung wie heute gab es damals nicht, aber musikbegeisterte Lehrer, die unser Interesse geweckt haben. Ich fand in der Jugend Jazz-Schlagzeug spannend und habe mir das autodidaktisch beigebracht. Früher ging das noch, anschließend einfach an der Hochschule klassisch zu studieren. Ich habe ein wenig geübt und bin dann zur Aufnahmeprüfung gegangen. Das würde heute natürlich nicht mehr klappen!

NS Auf jeden Fall hatten wir Musikunterricht, auch in der Grundschule. Bei meinen Kindern gibt es das nicht, jedenfalls nicht von einem Lehrer der nur Musik unterrichtet. Das finde ich sehr schade.

MS Ich sehe das bei meinen Enkeln. Immer wenn ich frage, ob sie im Kindergarten etwas gesungen haben, antworten sie: Nein, wir singen nicht. Sie lernen dann die Lieder und die Musik in der Familie kennen, aber so hängt es eben davon ab, was man privat mit den Kindern macht.

NS Und hier liegt unsere Verantwortung, damit Klassik nicht auf diesem elitären Stand bleibt. Man merkt doch sofort bei jungen Menschen, wie schnell sie dafür brennen, wenn man ihnen die Musik nahebringt.

BIOGRAPHIEN

Dorothea Röschmann

Ihre Stimme sei »irgendwo zwischen Himmel und Erde«, war im *Guardian* vom begeisterten Rezensenten zu lesen, als die Sopranistin Dorothea Röschmann und die Pianistin Mitsuko Uchida dieses Jahr den Grammy für ihre Einspielung der Lieder von Schumann und Berg in der Kategorie »Bestes klassisches Solo-Album« erhielten. Es ist bereits der zweite Grammy für die Sopranistin, den ersten bekam sie für Bachs *Matthäuspassion* als »Beste Choraufnahme« mit den Wiener Sängerknaben, dem Arnold Schoenberg Chor und dem Concentus musicus Wien unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt. Die Karriere der Flensburgerin Dorothea Röschmann begann aber auf der Opernbühne. Bald war sie Mitglied der Staatsoper Berlin, die ihr 2016 den Titel Kammersängerin verlieh. Hier sang sie unter den Dirigenten Zubin Mehta, Claudio Abbado, Daniel Barenboim und Simon Rattle alle wichtigen Rollen ihres Fachs: Agathe wie auch Ännchen in Webers *Freischütz*, Nannetta in Verdis *Falstaff*, viele Mozart-Partien wie Pamina (*Die Zauberflöte*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Susanna und die Gräfin (*Le nozze di Figaro*), Zerlina und Donna Elvira (*Don Giovanni*), Micaëla in Bizets *Carmen*, die Marschallin in Strauss' *Rosenkavalier*, die Titelpartie in Janáčeks *Jenůfa* und die Wagner-Rollen Eva (*Die Meistersinger*) und Elsa (*Lohengrin*). Regelmäßig ist Dorothea Röschmann bei den Salzburger Festspielen zu hören, sie begann 1995 als Mozarts Susanna unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt und interpretierte zuletzt bei den Osterfestspielen 2016 die Desdemona in Verdis *Otello*. Inzwischen ist sie an allen bedeutenden Bühnen gern gesehener Gast, ob an der Mailänder Scala, der Wiener oder Münchner Staatsoper, in Brüssel am La Monnaie, in Paris an der Opéra Bastille, in London am Covent Garden oder in New York an der MET. In diesem Jahr wird sie noch an der Wiener Staatsoper und an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin Mozarts Donna Elvira und an der Scala die Florinda in Schuberts *Fierrabras* verkörpern. Auf dem Konzertpodium ist die Sopranistin mit Orchesterliedern zu erleben, mit Bergs *Sieben frühen Liedern* und Strauss' *Vier letzten Liedern*, sowie in Sakralwerken wie Brahms' *Ein deutsches Requiem*, Pergolesis *Stabat mater*, Händels *Messiah*.

Die Diskographie von Dorothea Röschmann präsentiert ihr ganzes Spektrum mit Arien von Mozart und Händel, Klavierliedern von Schubert, Schumann, Strauss und Wolf, Orchesterliedern von Strauss und Mahler, Bach-Kantaten mit Thomas Quasthoff und Opern von Verdi, Mozart und Reinhard Keiser. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war die Sopranistin zuletzt 2010 in Bruckners Messe Nr. 3 f-Moll zu hören, auch damals unter der Leitung von Daniel Harding.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

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

Daniel Harding

Daniel Harding, in Oxford geboren, begann seine Laufbahn als Assistent von Simon Rattle beim City of Birmingham Symphony Orchestra, mit dem er 1994 sein professionelles Debüt gab. In der Spielzeit 1995/1996 assistierte er Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern, seinen ersten öffentlichen Auftritt mit diesem Orchester absolvierte er 1996. Neben Verpflichtungen in Trondheim (1997–2000) und Norrköping (1997–2003) war Daniel Harding von 1997 bis 2003 Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra (2003–2011), Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra (2006–2017), Künstlerischer Direktor der Ohga Hall im japanischen Karuizawa und Music Partner des New Japan Philharmonic Orchestra. Das Mahler Chamber Orchestra ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Derzeit ist Daniel Harding Musikdirektor des Orchestre de Paris und des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters. Gastauftritte führen ihn zu vielen internationalen Spitzenorchestern, u. a. zu den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Dresdner Staatskapelle, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie zu den Big Five in die USA. Auch beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Daniel Harding seit 2005 regelmäßig Gast, zuletzt im Januar 2017 mit Verdis *Falstaff* und Bryn Terfel in der Titelpartie. Als Operndirigent hat er sich mit Produktionen an der Mailänder Scala, am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Bayerischen Staatsoper in München und bei den Salzburger Festspielen einen Namen gemacht, außerdem ist er auch beim Festival in Aix-en-Provence zu erleben. In der Spielzeit 2012/2013 debütierte Daniel Harding an den Staatsoper in Berlin und Wien mit Wagners *Fliegendem Holländer*. Für seine Aufführungen der *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* an der Mailänder Scala 2011 wurde er mit dem renommierten Abbiati-Preis geehrt. Viele seiner CDs erhielten wichtige Schallplattenpreise, so die Aufnahmen von Mozarts *Don Giovanni*, Brittens Opern *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. 2016 wurde die Einspielung von Mahlers Sechster Symphonie mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks für das Label BR-KLASSIK mit dem Diapason d'or de l'année prämiert. Zwei weitere CD-Produktionen sind aus der gemeinsamen Arbeit mit dem Symphonieorchester hervorgegangen: Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Faust-Szenen*, beide mit dem Bariton Christian Gerhaher. Daniel Harding ist seit 2002 Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres und seit 2012 Mitglied der Königlichen Schwedischen Musikakademie.

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

Monika Lichtenfeld: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 10./11. November 2011; Christian Wildhagen: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 19./20. Januar 2012; Biographien: Renate Ulm (Röschmann, Harding); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Universal Edition, Wien (Berg);

© Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien (Bruckner)

br-so.de

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

twitter.com/BRSO

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