

**GATTI
FERRÁNDEZ
DUTILLEUX
SAINT-SAËNS
SCHOSTAKOWITSCH**

Donnerstag 3.10.2019
Freitag 4.10.2019
1. Abo B
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.15 Uhr

19/20

DANIELE GATTI
Leitung

PABLO FERRÁNDEZ
Violoncello

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Amélie Pauli

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 4.10.2019
Pausenzeichen:
Robert Jungwirth im Gespräch mit Pablo Ferrández und Daniele Gatti

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

PROGRAMM

Henri Dutilleux

»Mystère de l'instant« pour 56 cordes, cymbalum et percussion
(für Streichorchester, Zymbal und Schlaginstrumente)

- Appels
- Échos
- Prismes
- Espaces lointains
- Litanies
- Choral
- Rumeurs
- Soliloques
- Métamorphoses (sur le nom Sacher)
- Embracement

Camille Saint-Saëns

Concerto Nr. 1 pour violoncelle et orchestre a-Moll, op. 33

- Allegro non troppo –
- Allegretto con moto –
- Allegro non troppo – Un peu moins vite

Pause

Dmitrij Schostakowitsch

Symphonie Nr. 5 d-Moll, op. 47

- Moderato
- Allegretto
- Largo
- Allegro non troppo

»Mysterium und Magie«

Zu Henri Dutilleux' *Mystère de l'instant*

Renate Ulm

Entstehungszeit

1985–1989

Widmung

Dem Auftraggeber und Dirigenten Paul Sacher

Uraufführung

22. Oktober 1989 in der Tonhalle Zürich mit dem Collegium Musicum Zürich unter der Leitung von Paul Sacher

Lebensdaten des Komponisten

22. Januar 1916 in Angers – 22. Mai 2013 in Paris

Noch in den 1980er Jahren war Henri Dutilleux im Gegensatz zu Olivier Messiaen in Deutschland nur wenigen Spezialisten für Neue Musik bekannt. Dutilleux, der aus einer künstlerisch veranlagten Familie stammte – sein Urgroßvater war Maler aus dem Kreis um Camille Corot –, erhielt eine gediegene musikalische Ausbildung am Pariser Conservatoire, die allerdings durch die politische

Lage in Europa starken Beschränkungen unterworfen war. So konnte Dutilleux, nachdem er 1938 den berühmten Rom-Preis gewonnen hatte, dieses Stipendium nur wenige Wochen wahrnehmen, weil er sich einmal im faschistischen Italien nicht wohlfühlte und dann wegen der drohenden Kriegsgefahr, die von Nazi-Deutschland ausging, lieber wieder nach Frankreich zurückkehren wollte. Seine Werkkenntnis war durch die politische Lage ebenso eingeschränkt, er lernte z. B. erst nach dem Zweiten Weltkrieg die Zweite Wiener Schule kennen. Unter diesen Bedingungen entwickelte er einen ganz eigenen, eigenwilligen und sehr unabhängigen Stil, der – wie es der Musikschriftsteller Pierre Michel beschrieb – gekennzeichnet ist von der »Auseinandersetzung mit der musikalischen Zeit und ihrer Wahrnehmung« sowie der Intensität von Klangfarben und Klangflächen, weniger von der Zwölftontechnik. »Es war nie mein Ziel«, so Dutilleux in einem Interview 2005, »ein streng atonaler Komponist zu werden. Selbst in den fünfziger Jahren, während der Zeit intensivster Debatten über den Serialismus, schien es mir nicht notwendig, die neue Technik strikt anzuwenden. Dennoch fand ich Interessantes darin. Mehr als das Prinzip, um jeden Preis atonal zu sein, beschäftigte mich die Organisationsweise, mit der man verhindern kann, dass ein Werk beliebig wird, in Improvisation verfällt. Ich war stets verliebt in etwas gut Organisiertes.«

Dieses »gut Organisierte« im Werk vom Henri Dutilleux beschrieb der Musikschriftsteller Reinhard Schulz – anlässlich der Verleihung des Ernst von Siemens Musik Preises 2005 an den Komponisten – als »Kräfteparallelogramm von Klang, Farbe und Linie [...]. Die Werke bestechen durch eine geradezu magische Erzähkraft, die ihre Wurzeln in einem nur ihm eigenen Amalgam aus Harmonik und Klangfarbe hat. [...] Jeder Ton hat für ihn Gewicht, lebt in einer Welt von Spiegeln und irisierendem Licht.«

Dutilleux verdiente seinen Lebensunterhalt zunächst als Chorleiter bei Radio France, später war er für radiophone Sendungen bei der französischen Rundfunkanstalt verantwortlich. Neben seiner Tätigkeit beim Funk entstand daher ein nur schmales Œuvre. Dieses kompositorische Werk, zu dem auch einige wenige Filmmusiken gehören, ist auch deswegen so überschaubar, weil Dutilleux, der 2013 im hohen Alter von 97 Jahren gestorben ist, viele seiner frühen Werke später nicht mehr gelten ließ (bis 1947) und vernichtete. Zudem erstreckte sich der Entstehungsprozess einer jeden Komposition meist über einige Jahre hinweg. Doch alles, was Dutilleux komponiert hat, seien Meisterwerke, so urteilte sein Komponistenkollege Olivier Messiaen.

Die ca. 16-minütige Komposition *Mystère de l'instant* (*Mysterium des Augenblicks*) war ein Kommissionsauftrag des Schweizer Dirigenten und Mäzens Paul Sacher und entstand in den Jahren 1985 bis 1989. Ursprünglich ist das Werk für 24 Streicher (eine zweite spätere Fassung für 56 Streicher), Zymbal und Schlagzeug geschrieben. Das Zymbal, dessen Saiten mit Klöppeln angeschlagen werden, gibt dem Streicherklang eine zusätzliche, metallische Farbe wie auch die Schlaginstrumente: die hängenden Becken, der kleine chinesische Gong und das Tamtam. Und die Pauken, von denen Dutilleux auch Glissandi verlangt, akzentuieren den ansonsten vorherrschenden Streicherklang.

Mystère de l'instant besteht aus zehn Sequenzen, die ineinander übergehen, von denen die kürzeste (*Choral*) kaum eine Minute und die längste (*Métamorphoses*) zweieinhalb Minuten dauert. Henri Dutilleux bezeichnete sein Werk daher auch als eine Folge von »Augenblicken« oder »Momenten«, wobei jede dieser Sequenzen einen besonderen Aspekt behandelt, der sich meist aus dem Titel erschließt und durch ein bestimmtes Klangmaterial charakterisiert ist. Das Wort »Mystère« (»Mysterium«) wollte Dutilleux weit gefasst wissen bis hin zu einer religiösen Konnotation in den Abschnitten *Litanies* und *Choral*.

»Es war Ende Juni in Candes-Saint-Martin [einem Nationalpark an der Loire] gegen 23 Uhr abends«, beschrieb Henri Dutilleux den ersten Impuls zur Komposition *Mystère de l'instant*. »Ich war auf einem Spaziergang am Ende eines Weges mit Blick auf den Zusammenfluss von Loire und Vienne [Venant] stehengeblieben. In der größten Stille, bei kaum wahrnehmbaren Naturgeräuschen, gab es plötzlich einen fremdartigen Ruf, eine Mischung aus fast beunruhigenden Tönen, die in aufeinanderfolgenden Wellen widerhallten und immer näherkamen. Es waren zahlreiche, nicht auseinanderzuhaltende Vögel [...]. Aus der verklärten Erinnerung heraus habe ich versucht, dieses Erlebnis auf den ersten Seiten von *Mystère de l'instant* auszudrücken.« Der zwei Minuten dauernde Satz *Appels* (*Anrufungen*) setzt sich aus Klangschichtungen der vielfach aufgeteilten Streicher zusammen, die sich wellenartig wiederholen. Zunächst beginnen die Violinen

fast unhörbar im Flageolett, allmählich setzen nacheinander absteigend die tieferen Streichergruppen ein bis zu den Kontrabässen. Dutilleux baut einen oszillierenden Klangraum mit den zueinander versetzten, geheimnisvoll-geräuschhaften Klangflächen auf. Diese schwebenden Klänge werden von Pizzicati akzentuiert. Cymbalum und Schlagzeug erklingen erst in den letzten Takten der Sequenz und markieren so den Übergang zum nächsten Mysterium *Échos*.

Die Naturhaftigkeit, die schon im ersten »Mysterium des Augenblicks« Inspiration für die Komposition war, bestimmt auch die zweite Sequenz. Im Pianissimo spielen die Ersten Violinen ein Motiv, das von den anderen Streichern auf anderen Tonhöhen als Echo wiederholt wird. Ein kurzes Zymbal-Solo leitet zu einer zarten Glissando-Passage über, wobei das Zymbal die Ecktöne der Streicherglissandi markiert und mit einem weiteren kleinen Solo zum dritten Abschnitt *Prismes* führt.

Prismes setzt sich aus zahlreichen Dreitongruppen zusammen, die im Notenbild mit ihrer Oktavverdopplung tatsächlich an die geometrischen Körper von Prismen erinnern. Ursprünglich lautete der Titel *Prismes brisées*, also *gebrochene* oder *zerbrochene Prismen*, möglicherweise in Anspielung auf einige unvollkommene Dreiergruppen oder auf die letzten Takte, in denen diese Tongruppen in sehr kleinen Notenwerten geradezu aufgesplittert werden. Perfekte oder imperfekte Dreiergruppen im Pizzicato überlagern sich über einem ruhigen ostinaten Klanggrund, wobei »Prismen« wie Ostinati auf alle Streichergruppen abwechselnd verteilt werden und so eine stereophone, räumliche Wirkung erzielen.

Wie der Titel *Espaces lointains* (*Ferne Räume*) ankündigt, sind die Violinen und die Celli mit den Kontrabässen Antipoden: Die Violinen im Flageolett und die tiefen Töne der Bassinstrumente ergeben eine ungeheure Spannung, die von schnellen Tonrepetitionen auf dem Tamtam und den Bratschen gegliedert werden. Erst eine Bratschen-Melodie verändert den Duktus hin zu einer soghaften, schnellen Abwärtsbewegung in den Violinen, die fließend in *Litanies* übergeht.

In *Litanies* bilden die Streicher im Unisono eine Klangfläche mit litaneiartigen Tonrepetitionen und Schlussformeln, wie dem religiösen Ritus entlehnt, in den das Zymbal viermal die immer gleiche Tonfolge wie eine Frage in den Raum stellt. Die Bratschen übernehmen das Motiv und führen es gleich einer Antwort in einer weiten Kantilene fort. Dadurch verändert sich zugleich die litaneiartige Klangstruktur hin zu einem kurzen Dialog zwischen Solo-Bratsche und Zymbal, aus dem das Zymbal in einer zarten freien Passage (*librement*), wie befreit, in den *Choral* überleitet.

Der *Choral*, ganz traditionell vierstimmig geschrieben, ist vier Solo-Celli anvertraut, die fast ohne Vibrato ganz am Steg spielen und einen etwas angerauten, herben Ton produzieren. Die anderen Streicher ergänzen passagenweise den Cello-Choral.

Rumeurs, in diesem Fall am besten mit *Brausen* zu übersetzen, wird durch Quasi-Glissando-Abschnitte charakterisiert, die eine sich permanent verändernde, wie verwischende, auf- und absteigende Klangfläche ergeben. Nach den beiden an religiösen Vorbildern ausgerichteten Abschnitten *Litanies* und *Choral* assoziiert man mit *Rumeurs* eine Art göttliches oder überirdisches Raunen. Verständlich wird dies durch Henri Dutilleux' Vorwort, der das Wort *Mystère* in einem sehr weiten Sinn verstanden haben will, »ohne den Anklang einer spirituellen Bedeutung auszuschließen«.

In *Soliloques* (*Monologe* oder *Selbstgespräche*) erklingen zwei Soli, zunächst eines in der Violine über einem durch schnelle Akkordwechsel wie vibrierenden Klanggrund, das später im Cello fortgeführt wird und in die *Métamorphoses* über den Namen Sacher mündet.

Für Henri Dutilleux war Paul Sacher einer der größten Entdecker und Förderer der Neuen Musik: »Er hat immer besondere Anstrengungen unternommen, um die zeitgenössische Musik über Generationen hinweg zu verteidigen. Ich wüsste nicht, wie viele Werke er in Auftrag gegeben und uraufgeführt hat. [...] Für ihn hat die Vergangenheit nie die Gegenwart überdeckt; er lebte diese Gegenwart vollkommen, indem er nur davon träumte, die Zukunft vorzubereiten. So vergab er Kompositionsaufträge selbst an die allerjüngsten Komponisten.«

Die neunte Sequenz *Métamorphoses* stellt daher, so wie es sich Paul Sacher gewünscht hatte, den Namen Sacher – eS-A-C-H-E-Re – in den Mittelpunkt. Zuerst lässt die Pauke die Tonreihe anklingen, dann greifen die Streicher und das Zymbal sie auf, mal als einzelne Töne mal rückwärts gespielt, im rhythmischen Pizzicato und als Rückgriff auf *Prismes* in Gruppen zu drei Tönen. Der Satz über die Veränderungen des Namens Sacher kulminiert in einem Zwölftonakkord im Fortissimo – als Symbol für den Dirigenten, der sich zeitlebens der Neuen und Neuesten Musik verschrieben hatte.

Kein Wunder, dass die letzte Sequenz des Werks *Embrasement (Glut)* heißt – nicht zu verwechseln mit *Embrassement (Umarmung)* – und diesen besonderen Charakterzug Paul Sachers beschreibt, der für die Neue Musik brannte und durch seinen Auftrag den Impuls zu *Mystère de l'instant* gab. Für Henri Dutilleux übrigens war das Komponieren, wie er in einem Gespräch bekannte, immer eine Art Zeremonie, denn »es ist kein reiner Spaß, Musik zu schreiben, Tiefe ist dazu nötig, eine Art Mysterium und Magie«, und genau dieses Mysterium und diese Magie spiegeln die zehn Sequenzen des Werkes auf einzigartige Weise.

Ein Meister seiner Kunst

Camille Saint-Saëns und das Cellokonzert a-Moll op. 33

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1872

Uraufführung

19. Januar 1873 in Paris mit dem Cellisten Auguste Tolbecque und dem Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire unter der Leitung von Édouard Deldevez

Lebensdaten des Komponisten

9. Oktober 1835 in Paris – 16. Dezember 1921 in Algier

»Man wird aus Höflichkeit kommen und die französische Musik anhören. Man wird, vielleicht, Beifall spenden, mit dieser deutschen Artigkeit, die so schwer zu ertragen ist. Ich bin überzeugt, dass unsere Kunst in Deutschland keine Eroberung machen wird.« Überaus trotzig und übellaunig beschied Claude Debussy eine Anfrage des *Paris-Journals*, das den Komponisten um einige Worte zu einer bevorstehenden »Woche der französischen Musik« in München gebeten hatte. Die Stunde sei schlecht gewählt für derlei Annäherungsversuche, betonte Debussy, im Sommer 1910, als die Geschichte der unseligen »Erbfeindschaft« zwischen Deutschen und Franzosen einem neuen historischen Tiefpunkt entgegenstürzte. Als wären alle seine Gedanken von einer finsternen Obsession gelähmt, konnte sich Debussy die französische Kunst nur noch im Widerspruch zur deutschen vorstellen, ein Kontrastpaar, beschrieben nach den Regeln der Schwarzweißmalerei: Geist und Vornehmheit auf der einen Seite, nordische Nebelschwaden und germanische Grobschlächtigkeit auf der anderen; Klarheit und Bündigkeit gegen gelehrten Schwulst und quälende Langatmigkeit. Der sensible Rameau stand dem »Untier« Gluck gegenüber, der feinsinnige Massenet, der Freude spendete mit leichter Hand, dem größenwahnsinnigen Wagner, »der uns Wotan auf den Hals gehetzt hat, diesen majestätischen, hohlen, abgeschmackten Wotan«. Eleganz zeichne die französische Musik aus, lebenswürdige Zartheit – »ohne diese Sucht nach deutscher Tiefe, ohne diese Neigung, alles mit dem Holzhammer zu unterstreichen und bis zur Bewusstlosigkeit zu erklären«, ereiferte sich der bekennende »Musicien français«.

Ob der gewaltige Einfluss Wagners (und anderer Teutonen) der französischen Kultur zum Segen oder zum Verhängnis gereichte, mag entscheiden, wer will. So oder so lässt sich die Musik in Frankreich nicht auf die Glaubensformel von Klarheit, Kürze und Eleganz festlegen. Auf die Frage nach dem Wesen, dem Wesentlichen der französischen Musik gibt es nicht die eine, einzige, allgemeingültige Antwort, sondern denkbar viele und verschiedene Auskünfte, zahlreich wie die Komponisten, die Frankreich hervorgebracht hat. Ob Rameau, Bizet, Saint-Saëns oder Dutilleux – ihre Werke werden weltweit mit tiefer Zuneigung begrüßt. Auch in Deutschland. Wer hierzulande ein Konzert mit französischer Musik besucht, kommt gewiss aus ehrlicher Begeisterung, nicht aus bloßer Höflichkeit. Und an die deutsche Artigkeit können sich sowieso nur noch die ältesten Jahrgänge erinnern.

Im 19. Jahrhundert spielte die französische Musik allein und ausschließlich in Paris, und das Musikleben der Seine-Metropole stand ganz im Zeichen des Theaters, der Oper und des Balletts. Spektakuläre Massenszenen, prachtvolle Dekorationen, gefeierte Tenöre und bewunderte Primadonnen lockten das Publikum in Scharen herbei. Über Jahrzehnte beherrschten Rossini,

Bellini und Donizetti den Spielplan des Théâtre-Italien; an der Opéra dominierten Halévy und vor allem Meyerbeer, dessen *Hugenotten* die meistaufgeführte Oper im Paris jener Tage war; und in der Opéra-Comique präsentierte man die Erfolgsstücke von Adolphe Adam, Ferdinand Hérold und Daniel-François-Esprit Auber. Ein junger französischer Komponist, der zu Rang und Namen gelangen wollte, musste unbedingt die Bühnen der Hauptstadt erobern – was schwer genug war. Wenn dieser aufstrebende Musiker jedoch Symphonien, Konzerte, Streichquartette oder Violinsonaten schrieb, dann stand er in seiner Heimat hoffnungslos auf verlorenem Posten – und obendrein im Verdacht der »Deutschtümerei«.

»Man gab sich dem Götzenkult der Melodie hin – oder vielmehr kurzer Motive, die man als ›Melodien‹ etikettierte: Motive, die sich leicht ins Gedächtnis einprägten und auf Anhieb zu verstehen waren«, schilderte der 1835 in Paris geborene Camille Saint-Saëns die fatale Situation. »Ein französischer Komponist, der die Kühnheit besaß, sich auf das Gebiet der Instrumentalmusik zu wagen, konnte seine Werke lediglich in einem selbstveranstalteten Konzert zur Aufführung bringen, zu dem er seine Freunde und die Presse einlud. An das Publikum, das eigentliche Publikum, war nicht zu denken; der bloße Name eines französischen Komponisten – noch dazu eines lebenden! – genügte, um alle Welt in die Flucht zu schlagen.« Freilich mochte sich Saint-Saëns mit diesem Lamento nicht begnügen – er ging vielmehr in die Offensive und gründete gemeinsam mit Romain Bussine, Henri Duparc, Édouard Lalo, Jules Massenet und Gabriel Fauré 1871 die Société Nationale de Musique, die sich unter dem Motto »Ars gallica« exklusiv der zeitgenössischen französischen Musik verschrieb. »In der Literatur gibt es das Theater, und es gibt auch das Buch. Auf jenes kommt man immer wieder zurück, welcher Art die mächtigen Verlockungen der Bühne auch immer sein mögen. In der Tonkunst sind es Kammermusik und Konzert, die dem Buche gleichkommen, mit ihrer Bedeutsamkeit, ihrer Dauerhaftigkeit und Zuverlässigkeit«, begründete Saint-Saëns den Leitgedanken der neuen Gesellschaft. »In Frankreich beginnt man seit einigen Jahren die Wahrheit dieser Worte zu begreifen.«

Camille Saint-Saëns war damals 36 Jahre alt und konnte bereits auf eine beachtliche Karriere zurückblicken. Schon früh war er als Wunderkind gefeiert worden. Seine erste Komposition, einen Galopp für Klavier, schuf er im Alter von drei Jahren und fünf Monaten. Und als Saint-Saëns zehn war, gab er im Mai 1846 sein Debüt als Konzertpianist vor großem Publikum, in der Pariser Salle Pleyel mit Klavierkonzerten von Mozart und Beethoven. Als Zugabe spielte er noch eine Sonate von Beethoven, die das Publikum frei unter sämtlichen 32 aussuchen durfte – er hatte sie ausnahmslos alle im Kopf und in den Fingern. Saint-Saëns war ein Universalist, versiert in allen Gattungen: Er schuf Opern und Bühnenmusiken (sogar eine Filmmusik), Messen und Oratorien, weltliche Chorwerke in den verschiedensten Formen und Besetzungen, zahlreiche Lieder, Konzerte, Symphonien, Symphonische Dichtungen, Klaviermusik (z. B. Etüden, Mazurken, Fugen), Werke für Orgel und für Harmonium und Kammermusik in allen erdenklichen Konstellationen. »Saint-Saëns verfügt über eine erstaunliche musikalische Gestaltungskraft«, schrieb mit bewundernder Anerkennung sein Landsmann und Zeitgenosse Charles Gounod. »Er ist ein Meister seiner Kunst wie kein anderer Komponist; er kennt die Klassiker von Grund auf, er beherrscht den Orchesterapparat mit derselben spielerischen Leichtigkeit wie das Klavier, was einiges heißt. Er unterwirft sich keinen Dogmen, gehört keiner Partei und keiner Clique an; er drängt sich nicht auf als Reformator von irgendetwas; er schreibt, wie er fühlt, und macht Gebrauch von allem, was er kennt.« Das sah der so gepriesene Komponist offenbar nicht anders: »Im Grunde sind es weder Bach noch Beethoven, noch Wagner, die ich liebe – es ist die Kunst allein. Ich bin ein Eklektiker«, bekannte er und fügte hinzu: »Leidenschaftlich liebe ich die Freiheit.«

Das erste von zwei Cellokonzerten, in a-Moll op. 33, das der 37-jährige Saint-Saëns 1872 komponierte (neben drei Violin- und fünf Klavierkonzerten), zeigt seine schwerelose Kunst in früher Vollendung: drei Sätze, die unmerklich ineinandergleiten – oder ein Satz, der unerwartet von einem *Intermezzo*, einem wunderbar anmutigen *Menuett*, unterbrochen wird. Mit Gefühl und Verstand lenkt Saint-Saëns das konzertante Wechselspiel der Instrumente, mit einer Meisterschaft, die erhellen und gefallen, nicht beschweren und imponieren will. »In der zeitgenössischen, nervösen und gequälten Kunst ergreift diese Musik durch ihre Ruhe, ihre beruhigenden Harmonien, ihre weichen Modulationen, ihre Kristallklarheit, ihren fließenden und makellosen Stil«, wusste der französische Schriftsteller Romain Rolland zu rühmen. »Und darin

liegt das Geheimnis seiner Persönlichkeit und seines hohen Wertes für uns. Saint-Saëns bringt in unsere künstlerische Unruhe ein wenig von dem ehemaligen Licht und der ehemaligen Wahrheit. Seine Werke sind wie Fragmente einer entschwundenen Welt.« Französische Musik in München – was könnte willkommener sein?

»Jubeln sollt ihr!«

Zur Fünften Symphonie von Dmitrij Schostakowitsch

Jörg Handstein

Entstehungszeit

18. April – 20. Juli 1937

Die ersten drei Sätze entstanden bis Anfang Juni auf der Krim, das *Finale* in Leningrad.

Uraufführung

21. November 1937 in der Leningrader Philharmonie unter der Leitung von Jewgenij Mrawinskij

Lebensdaten des Komponisten

12. (25.) September 1906 in St. Petersburg – 9. August 1975 in Moskau

35 Takte jubelndes D-Dur, breite Fanfaren, dröhnende Pauken. Die Musik triumphiert, und der weiße Saal der Leningrader Philharmonie scheint noch ein wenig heller zu glänzen als sonst. Ein Zuhörer springt auf, und bald steht das ganze Publikum. Als der Beifallssturm losbricht, wedelt der Dirigent Jewgenij Mrawinskij mit der Partitur über seinem Kopf: Der Applaus gebührt diesem Werk und seinem Schöpfer. Immer wieder muss dieser auf die Bühne, und die Leute gehen erst, als nach einer halben Stunde die Kronleuchter im Saal verlöschen.

Mit der Uraufführung seiner Fünften Symphonie am 21. November 1937 erlebt Dmitrij Schostakowitsch ein grandioses Comeback. Seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk* (1934) hatte ihn bereits ganz nach oben gebracht. Doch dann, am 26. Januar 1936, besuchte Josef Stalin höchstselbst eine Aufführung. Zwei Tage später verdammt die *Prawda* die bislang hochgelobte Oper als »Chaos statt Musik«: »Es ist dies ein linkes Chaos statt einer echten menschlichen Musik. Die Kraft der Musik, die den Hörer mitreißen kann, wurde zugunsten kleinbürgerlicher und unfruchtbarer formalistischer Versuche [...] verschleudert. Dieses Spiel kann aber böse enden.« Unter Formalismus verstanden die Kulturfunktionäre die moderne, komplexe Kunst aus dem bürgerlichen Westen – unverständlich, negativ und ohne wirklichen Inhalt. Als glorreichen Gegenentwurf verordneten sie den »Sozialistischen Realismus«. Das bedeutete für die Musik: »Der sowjetische Komponist muss seine Hauptaufmerksamkeit auf die sieghaften, fortschrittlichen Urquellen der Wirklichkeit lenken, auf die heroische Klarheit und Schönheit, die die Seelenwelt des sowjetischen Menschen auszeichnet. Das alles muss mit musikalischer Bildhaftigkeit erfasst werden, die voller Schönheit und lebensbejahender Kraft ist.« Optimistisch, volksverbunden und unmittelbar verständlich sollte diese Musik sein. Symphonien mit Texten waren auch willkommen. Zum Beispiel die Vierte Symphonie (1934) eines gewissen Lew Knipper mit dem schönen Titel *Lied für einen Komsomolzen-Kämpfer*. Auch Schlager und Operetten sollten »gesunde Lebensfreude« verbreiten. *Die Internationale* als Parteitagsmusik wurde sogar oft durch den Operettenmarsch *Glückliche Kinder* ersetzt. Unter Väterchen Stalin schien ja jetzt überall die Sonne.

Schostakowitsch aber war als »Formalist« gebrandmarkt, und das heißt nach politischer Logik auch als Volksfeind. Mit »einer sachlichen und ernsthaften Kritik« wollte ihm die *Prawda* auf den rechten Pfad zurückhelfen. Der Artikel war ein scharf gezielter Warnschuss. Die meisten Kollegen (besonders hinterhältig besagter Knipper) und Kritiker fielen beflissen in die Schmähungen ein. Schostakowitsch sah sich isoliert, geächtet und mundtot gemacht. Eine eisige, bohrende Angst kroch in sein Leben, die ihn nie wieder ganz verließ. Dennoch beendete er seine Vierte Symphonie, obwohl sich das bestürzende, vielschichtige, von Gustav Mahler beeinflusste Werk kaum durch heroische Klarheit auszeichnet. Hilfe suchte er bei seinem Freund und Förderer Michail Tuchatschewski, einem der mächtigsten Männer der Roten Armee. Es begann der »Große Terror«: Stalin wollte alle Gegner seiner Diktatur ausschalten. Partei und Militär, Wissenschaft und

Kulturleben sollten »gesäubert« werden. Ab Sommer 1936 machten Stalins Schergen Jagd auf die Volksfeinde, die man überall versteckt glaubte. Jeder, der nicht durch Kriecherei und Denunziation hervortrat, war gefährdet. Es ist erstaunlich, dass Schostakowitsch jetzt noch mit den Proben zur Vierten Symphonie begann. Erst als Apparatschiks in der Philharmonie dem Direktor einen Besuch abstatteten, zog er das Werk zurück: »Mir gefiel die Situation nicht. Auf allen Seiten herrschte Angst.« Im Juni 1937 wurde Tuchatschewski verhaftet, durch Folter zu einem »Geständnis« gebracht und sogleich erschossen. »Mir wurde schwarz vor Augen. Vor Kummer und Verzweiflung empfand ich fast physischen Schmerz. Das Gefühl war so, als ob die Kugel, die ihn ereilt hatte, mir ins Herz gedrungen wäre.«

Schostakowitsch, der gerade an der Fünften Symphonie arbeitete (nur das *Finale* fehlte noch), musste jetzt um sein nacktes Leben fürchten. Freunde von Hingerichteten konnten nahezu sicher sein, eines Nachts von der »schwarzen Marusja« abgeholt zu werden. Auch Schostakowitsch wurde verhört. Vielleicht war es nur einer Laune Stalins zu verdanken, dass er als eine Art verlorener Sohn dann doch verschont blieb. Tatsächlich gab sich Schostakowitsch reumütig, und so bekam die Symphonie den Untertitel »Schöpferische Antwort eines Sowjetkünstlers auf gerechte Kritik«. Was im Vergleich zur Vierten sofort auffällt, ist die Rückkehr zum klassischen viersätzigen Aufbau. Die Formen bleiben überschaubar, die Themen und ihre Verarbeitung leicht nachvollziehbar. Das Programm, wesentlich für eine sowjetische Symphonie, lieferte Schostakowitsch nach: »Thema meiner Symphonie ist das Werden der Persönlichkeit. Gerade den Menschen, mit seinem ganzen Erleben, sehe ich im Mittelpunkt der Idee dieses Werkes [...].« Das ist aber so schwammig formuliert, dass sich dahinter alles Mögliche verbergen kann. Um sich und seine Musik vor der totalitären Gewalt zu schützen, nutzt Schostakowitsch den besonderen Sprachcharakter der klassischen Instrumentalmusik: Sie kann eine Fülle von Konnotationen wecken, hat aber keine Möglichkeit zur Denotation. Sie kann niemals sagen: »Stalin ist toll.« Oder: »Stalin ist schlimm.« Und genau deshalb ist sie oft vielsagender als die Sprache.

Was meint die pathetische Gebärde, die das Werk eröffnet? Zeigt sie Trotz, oder droht sie mit Unheil? Auf jeden Fall erschläft dieses kraftvolle, tragischen Ernst beschwörende Motto gleich zu einem bloßen Liegeklang. Darauf bettet sich eine traurige Melodie, die wie somnambul durch den Oktavraum schweift: das Hauptthema des ersten Satzes. Das weitere Geschehen entwickelt sich zaghaft, aber thematisch sehr stringent aus dieser Ausgangssituation. Mit lang gezogenen Tönen und weiten Intervallen bringt sich eine neue Melodie ins Spiel. Das motivisch dichte Gewebe reißt ab, und die berührende Musik scheint nur noch an einem seidenen Faden zu hängen. Immerhin wird mit diesem Seitenthema klar, dass man sich in der guten alten Sonatensatzform befindet. Doch erst in der Durchführung beschleunigt sich das Tempo auf das übliche *Allegro*. Dieser formale Geniestreich verleiht den Verwicklungen und dramatischen Zuspitzungen eine enorme, wirklich beängstigende Wucht. Aus dem thematischen Tohuwabohu geht die traurige Melodie völlig verwandelt hervor: Erst marschiert sie zu schmissiger Militärmusik, und als diese immer brutaler wird, quält sie sich durch eine »falsche« Tonart. Das tragische Motto bricht hervor und zwingt mit enormer Gewalt die Reprise herbei. Dass hier ein Kampf geschildert wird, hört jedes Kind, und es passt auch zum »Sozialistischen Realismus«. Aber wer kämpft warum gegen wen? Wovon erzählen die leisen, lyrischen Passagen? Diese Realität entsteht erst in der Phantasie des Hörers.

Der zweite Satz, ein *Allegretto*, wurde konform als Ausdruck von »Lebensfreude« gehört. Aber der humorige Ländler-Tonfall verrät eine Verwandtschaft zu Mahlers doppelbödigem Scherzi, hinter deren Lustigkeit meist eine böse Satire oder ein unheimlicher Abgrund lauert. So entlarvt etwa das *Scherzo* von Mahlers Zweiter den Frohsinn als Stumpfsinn einer besoffenen, trivialen und unverbesserlichen Gesellschaft. Ganz ähnlich tröten hier die Hörner eine Melodie, die wie im Musikantenstadl zum Schunkeln einlädt. Kenner der Operette fühlen sich auch in das »Weiße Rössl am Wolfgangsee« versetzt. Wo dann der Stehgeiger zum Trio aufspielt, erreicht die Harmonik das Niveau eines schlechten Klampfers. Ironisch macht sich das *Scherzo* lustig über die Massenkultur und endet in a-Moll, bei Mahler die tragische Tonart. Zum Glück waren die Kulturfunktionäre nicht besonders vertraut mit Mahler.

Dessen zerbrechlich sensiblen Adagio-Sätzen steht das *Largo* nahe. Die Musik durchwandert drei Themenfelder, die immer wieder neue Gestalt annehmen – eine reich gewachsene Seelenlandschaft in besonderen Orchesterfarben. Die Streicher teilen sich in drei Violinen, drei Bratschen und zwei Celli. Die Holzbläser setzen kammermusikalische Akzente. Da es durchaus kräftige Ausbrüche gibt, ist es auffällig, dass die Blechbläser fehlen. Vielleicht deutet Schostakowitsch damit auch einen Rückzug ins Innere an, in die subjektive Gefühlswelt, die ein dem Kollektiv verpflichteter Sowjetkünstler ja nicht zeigen durfte – schon gar nicht, wenn er angesichts der Realität Trauer, Einsamkeit, Angst und Verzweiflung artikuliert. Offiziell erklärt Schostakowitsch aber: »Die Blechbläser verschlafen und sammeln Kraft für den 4. Satz, in dem ihnen viel Arbeit zuteil wird.«

Gleich für den Anfang müssen sie tief Luft holen. Trompeten und Posaunen blasen das Hauptthema wie zum letzten Gefecht, bedrohlich in d-Moll und siegessicher. Das übrige Orchester peitscht die Entwicklung in Gang, die atemlos einem euphorischen Höhepunkt entgegenreibt. Dann aber reißt das Thema alles nieder. Das Horn sinnt diesem Sturm leise nach, und die Streicher spielen ihre Melodie wie unter Angst. Die Musik kommt in einem ruhigen Themenfeld zum Stillstand. Schleppend und finster setzt sich das Hauptthema wieder in Bewegung, hin zu einem Gipfel, der wirklich in D-Dur erstrahlt, als ob plötzlich die Sonne durchbräche. »Ich versuche, die tragischen Motive der ersten Sätze im Finale zu einem optimistischen Entwurf voller Leben aufzulösen.« So erklärte es Schostakowitsch offiziell, selbst die hohle Phrase des »Sozialistischen Realismus« bemühend. Als »optimistische Tragödie« gefiel das Werk sogar den Parteigenossen. Später soll der Komponist das als erzwungenen Optimismus entlarvt haben: »So als schlage man uns mit einem Knüppel und verlange dazu: Jubeln sollt ihr! Jubeln sollt ihr! [...] Man muss schon ein kompletter Trottel sein, um das nicht zu hören.« Diese von Solomon Volkow in den *Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch* aufgezeichneten Worte sind plausibel. Ein Akkord mit starker Quinte klingt hohl, und die Quinte ›a‹ wird hier unablässig, eben wie unter Zwang wiederholt. Einen weiteren Hinweis zur Deutung hat Schostakowitsch direkt in die Musik eingeschmuggelt: Die hochkreisende Figur am Ende der stillen Passage stammt aus dem Lied *Wiedergeburt* (op. 46 Nr. 1), das offenbar Stalin selbst aufs Korn nimmt. Der Künstler muss sich knüppeln lassen, aber die Kunst gibt sich nicht geschlagen.

VON PULT ZU PULT (14)

September / Oktober 2019

Während der Sommertournee des Symphonieorchesters traf Andrea Lauber unseren Solo-Oboisten Ramón Ortega Quero (im Orchester seit 2008) und den Stellvertretenden Solo-Kontrabassisten Wies de Boevé (im Orchester seit 2015) in Salzburg zum Gespräch. Was die beiden verbindet? Eine ganze Menge! Ihr Erster Preis beim ARD-Musikwettbewerb, eine gemeinsame Zeit im West-Eastern Divan Orchestra und Oboistinnen als Ehefrauen ...

AL Fangen wir mit Ihren Erfolgen beim ARD-Musikwettbewerb an. Sie haben beide einen Ersten Preis erspielt, was vor allem im Fach Oboe nach 40 Jahren eine Besonderheit war. Wie hat der Wettbewerb Ihre Laufbahn beeinflusst?

ROQ Ich wurde in einer Woche vom Studenten zum Profi! Ich war damals 19 Jahre alt und träumte immer davon, in einem guten Orchester Solo-Oboist zu sein. Dass das unmittelbar nach dem Wettbewerb Wirklichkeit wurde, war einfach unglaublich!

WdB Bei mir war es ein bisschen anders. Ich habe zweimal teilgenommen, das erste Mal 2009. Damals fing ich gerade erst an, Wettbewerbe zu spielen. Ich kam nicht weiter als bis zur zweiten Runde, hatte aber sofort den Entschluss gefasst: Ich komme wieder, und dann bleibe ich bis zum Schluss! In der Zwischenzeit nahm ich an anderen Wettbewerben teil, spielte Konzerte und habe 2015 meine Stelle beim BRSO bekommen. Trotzdem blieb immer der Wunsch, es noch einmal beim ARD-Wettbewerb zu versuchen. Auch wenn ich zugeben muss, dass ich manchmal

Alpträume hatte, schon in der ersten Runde rauszufliegen, und das vor den Augen der Kollegen ...
(lacht)

AL *Das stelle ich mir in der Tat ziemlich belastend vor ...*

WdB Als ich den zweiten Wettbewerb dann spielte, fand ich die Kollegen eigentlich eher unterstützend. Selbst in den ersten Runden, die ja noch ohne Orchester sind, kamen immer wieder Kollegen zum Zuhören. Beim Spielen habe ich allerdings versucht, einfach nicht daran zu denken. Im Finale haben mich die motivierenden Blicke der Kollegen richtig angespornt.

AL *Sind Wettbewerbe eine gute Vorbereitung, die stressigen Situationen, die man als Berufsmusiker sein Leben lang hat, zu trainieren?*

WdB Für mich waren Wettbewerbe immer Zwischenziele, um an mir zu arbeiten und Repertoire aufzubauen. Für uns Kontrabassisten gibt es nicht so viele Gelegenheiten wie für Oboisten Solo-Konzerte zu spielen, deswegen ist es toll, wenn man die Musik, die man liebt, auf einer Bühne spielen kann. Als ich 2017 beim renommierten Bottesini-Wettbewerb den Ersten Preis gewann, war das ein schöner Schlusspunkt meiner Wettbewerbskarriere.

AL *Ramón Ortega Quero, wie war für Sie das Ankommen im BRSO nach dem Wettbewerbserfolg, noch dazu auf einer Position wie der des Solo-Oboisten?*

ROQ Als ich im Orchester begonnen habe, war ich 20 Jahre alt und damit noch jünger als die Akademisten! (lacht)

WdB ... und damit bist du auch immer noch der Rekordhalter als jüngstes Orchestermitglied in der Geschichte des BRSO.

ROQ Ich glaube, ich hatte damals einfach keine Angst. Heute hätte ich viel größere Bedenken! Aber die Sicherheit auf dieser Position kommt alleine durchs Machen und Lernen von den Kollegen.

WdB Dazu muss man sagen: Er untertreibt. Diese Stelle ist nicht ohne! Ramón ist einfach ein Naturtalent! Er spielt, wie er fühlt. Wenn jemand mit 20 so eine Stelle besetzen kann, dann er!

ROQ Trotzdem, nicht so viel darüber nachdenken ist das Geheimnis.

AL *Sie haben sich im West-Eastern Divan Orchestra kennengelernt, richtig?*

WdB Ich weiß sogar noch genau, wann ich dich zum ersten Mal angesprochen habe! Es war bei unserem Open-Air-Konzert am 14. Juli in Versailles, das dann wegen Regen abgesagt wurde.

ROQ (lacht) Stimmt, daran kann ich mich auch noch erinnern!

WdB Ich habe damals nur die eine Tournee mit dem West-Eastern Divan Orchestra gemacht, nachdem Daniel Barenboim mich gefragt hatte. Aber es war ein prägendes Erlebnis, denn damals habe ich zum ersten Mal den kompletten Beethoven-Zyklus gespielt.

ROQ Ich kam 2003 ins West-Eastern Divan Orchestra und spielte dort zehn Jahre. Unter Barenboim zu musizieren, war natürlich fantastisch. Die Zeit damals ist für mich aber auch deswegen so wichtig, weil ich dort meine Frau Tamar kennengelernt habe, die auch Oboistin ist. Sie kam zwar erst drei Jahre später dazu, aber das war auch gut so. Wenn sie mich mit 15 kennengelernt hätte, uff ... (lacht)

AL *Wenn wir schon bei den Ehefrauen sind: Ihre Frauen sind beide Oboistinnen ...*

WdB Klar, das verbindet uns natürlich! Meine Frau war Akademistin hier im Orchester, aber zusammengekommen sind wir erst in der Zeit danach. Ich kenne also die Bedürfnisse der Oboisten. Bei uns zu Hause werden auch ständig Rohre gebaut. Sag mal, Ramón, machst du das eigentlich auch, dass du die bunten Fäden für die Umwicklung der Mundstücke an der Stuhllehne festknotest?

ROQ Ich wickele sie immer um den Türgriff. Aber ist der Tisch von deiner Frau auch so chaotisch? Meiner ist immer so schön aufgeräumt, aber der von Tamar ist Chaos pur! (beide lachen)

AL *Apropos: Wenn Sie das Orchester als Ihren Arbeitsplatz betrachten, welche Arbeitsbedingungen sind Ihnen besonders wichtig?*

WdB Es muss musikalisch und menschlich stimmen. Das sind übrigens auch meine Gründe, warum ich hier im BRSO glücklich bin.

ROQ Ich bin im BRSO groß geworden, dieses Orchester ist für mich der richtige Ort. In musikalischer Hinsicht gibt es hier eine unverwechselbare Energie, das Beste rauszuholen.

AL *Trotzdem haben Sie in der vergangenen Saison einen Ausflug zum Los Angeles Philharmonic gemacht. Was waren Ihre Beweggründe?*

ROQ Als ich das Angebot aus Los Angeles bekam, gab es für mich verschiedene Aspekte: Zum einen wollte ich etwas Neues ausprobieren, es hat mich gereizt, ein anderes Orchester kennenzulernen und mit Gustavo Dudamel zusammenzuarbeiten. Auch Kalifornien war für mich als Spanier attraktiv: das Wetter, die aufregende Stadt Los Angeles und die große Latino-Community dort. Ich hätte dieses Angebot allerdings nicht angenommen, wenn ich nicht gewusst hätte, dass ich nach einem Urlaubsjahr wieder hierher zurückkommen kann – und das habe ich dann ja auch getan.

AL *Wieviel Gestaltungsfreiraum haben Sie eigentlich als Solo-Oboist? Oder anders gefragt: Wieweit müssen Sie dem Dirigenten folgen?*

ROQ Eigentlich spiele ich so, wie ich es mir vorstelle. Aber es kommt sehr auf den Dirigenten an. Manche sagen gar nichts bei den Proben, machen aber im Konzert eine kleine Geste, die mich inspiriert – und dann folge ich. Wenn ein Dirigent ganz genau bestimmen will, wie eine Stelle klingen soll, mag ich das nicht so sehr. Musik ist lebendig und klingt auch immer anders, je nachdem wie ich mich fühle. Natürlich spiele ich nach einem zehnstündigen Flug nach Japan anders als nach einer Busfahrt nach Redefin oder wenn ich ein Konzert zu Hause in München habe ...

WdB Diese Flexibilität, das Lebendige, das Im-Moment-Sein machen für mich das Musizieren aus. Auch das Aufeinander-Reagieren. Ihr spielt etwas in den Holzbläsern, und wir reagieren. Dann fängt es an, Spaß zu machen. Über die Jahre spielen wir so oft dieselben Stücke, es wäre doch schrecklich, wenn es immer gleich klingen würde!

AL *Was ich schon immer wissen wollte: Muss man als Oboist eigentlich lernen, das ›a‹ zum Einstimmen anzugeben? Und sind Sie dabei aufgeregt?*

ROQ Ich muss zugeben, ich hasse das! (*beide lachen*) Ich muss wie eine Maschine das ›a‹ angeben und darf nicht zu hoch und nicht zu tief sein ... Schrecklich! Aber es ist ein Ritual, und ich nehme es als meine Verantwortung an.

WdB Das ist lustig, denn jeder Oboist gibt das ›a‹ anders. Stefan Schilli macht es anders als du, und als du dieses Jahr nicht da warst, hatten wir ja einige Aushilfen, da klang es auch jedes Mal unterschiedlich. Ich würde sogar behaupten, dass ich dich allein am Klang deines ›a‹ erkenne. (*lacht*)

ROQ Wirklich? Dann muss ich mich anstrengen, denn es ist wirklich nicht ganz einfach! Das ›a‹ muss sehr gut hörbar, klar und obertonreich sein, damit alle Instrumente – egal ob hoch oder tief – gut danach stimmen können. Ich werde weiterhin mein Bestes geben!

AL *Wir werden beim nächsten Konzert bestimmt alle mit ganz anderen Ohren darauf achtgeben. Vielen Dank für das Gespräch!*

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

BIOGRAPHIEN

Pablo Ferrández

»Pablo Ferrández ist wirklich ein ganz besonderer Musiker, er besitzt großen Ton, ein sehr feines Vibrato, eine makellose linke wie rechte Hand und ist ein wahrer Musiker« – so das Urteil von Anne-Sophie Mutter, die den jungen spanischen Cellisten als Stipendiaten in ihre Stiftung aufgenommen hat. In Madrid 1991 geboren und in einer Musikerfamilie aufgewachsen, studierte Pablo Ferrández an der berühmten Escuela Superior de Música Reina Sofía bei Natalia Shakhovskaya und später bei Frans Helmerson an der Kronberg Academy im Taunus, einer internationalen Kulturinstitution zur Ausbildung und Förderung junger hochbegabter Musiker. Inzwischen hat Pablo Ferrández namhafte Preise erhalten: 2016 bekam er bei den International Classical Music Awards (ICMA) die Auszeichnung »Young Artist of the Year« und war 2015 Preisträger beim 15. Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb sowie 2013 beim 5. International Paulo Cello Competition.

Inzwischen arbeitet Pablo Ferrández mit vielen europäischen Orchestern zusammen wie den Bamberger Symphonikern, den Stuttgarter Philharmonikern, dem Israel und London Philharmonic Orchestra, dem Orchestre de la Suisse Romande, der Rotterdam Philharmonic, den Wiener Symphonikern, dem Konzerthausorchester Berlin, dem Orchester des Maggio Musicale Fiorentino, dem BBC Scottish Symphony Orchestra und gab sein Debüt beim Los Angeles Philharmonic unter der Leitung von Gustavo Dudamel. In der Saison 2019/2020 wird Pablo Ferrández nicht nur öfter in den USA konzertieren, er ist auch Artist in Residence bei La Filarmonica Arturo Toscanini in Parma und beim Schloss Elmau / Verbier Festival. Nach seinem Auftritt beim BRSO wird Pablo Ferrández in Köln mit dem Pianisten Luis del Valle ein Recital geben: Auf dem Programm stehen nicht nur Cellosonaten von Brahms und Prokofjew, sondern auch Max Bruchs *Kol Nidrei* sowie eine Uraufführung seines Landsmanns Antón García Abril. Weitere Kammermusikabende folgen in Paris, London, Brüssel, Budapest, Lissabon und Barcelona. Ende Oktober wird der Cellist dann in den USA, in Princeton und Ohio, das Cellokonzert von Edward Elgar interpretieren. Pablo Ferrández spielt auf dem Instrument »Lord Aylesford« von Antonio Stradivari, das die Nippon Music Foundation dem spanischen Cellisten zur Verfügung stellt.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Orchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan vom November 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

Daniele Gatti

Daniele Gatti absolvierte seine musikalische Ausbildung in den Fächern Komponieren und Dirigieren am Giuseppe-Verdi-Konservatorium in Mailand. Er ist »Artistic Advisor« des Mahler Chamber Orchestra und seit September 2018 Musikalischer Direktor des Opernhauses in Rom, nachdem ihn das Teatro dell'Opera di Roma zunächst für drei Spielzeiteröffnungen engagiert hatte: *Tristan und Isolde* (2016), *La damnation de Faust* (2017) und *Rigoletto* (2018). Im Mai 2019 wurde Daniele Gatti zum Musikdirektor des in Bologna ansässigen Orchestra Mozart berufen. Zuvor hatte er Chefpositionen an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, beim Londoner Royal Philharmonic Orchestra, am Teatro Comunale in Bologna, beim Orchestre National de France, am Opernhaus Zürich und beim Concertgebouworkest Amsterdam inne. Außerdem war er Erster Gastdirigent am Royal Opera House Covent Garden in London. Daniele Gatti arbeitet regelmäßig mit renommierten Orchestern wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Orchestra Filarmonica della Scala, dem Philharmonia Orchestra London und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zusammen, bei dem er zuletzt im Oktober 2018 mit Werken Franz Schuberts und Anton Weberns am Pult stand. Zu seinen wichtigsten Opernproduktionen zählen der *Falstaff* in der Regie von Robert Carsen in London, Mailand und Amsterdam, der *Parsifal* in der Inszenierung von Stefan Herheim zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 2008 und in der Regie von François Girard an der New Yorker Met sowie *Elektra*, *La bohème*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Il trovatore* für die Salzburger Festspiele. Immer wieder ist Daniele Gatti auch an der Mailänder Scala zu Gast, wo er *Lohengrin*, *Lulu*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Falstaff*, *Wozzeck* und – im Verdi-Jahr 2013 – *La traviata* dirigierte. In jüngerer Zeit leitete er Produktionen von *Pelléas et Mélisande* beim Maggio Musicale Fiorentino, *Tristan und Isolde* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris und im Sommer 2017 *Salome* mit dem Concertgebouworkest an De Nationale Opera in Amsterdam, die kürzlich auf CD und DVD erschienen ist. Mit dem Concertgebouworkest kamen zuletzt Berlioz' *Symphonie fantastique*, Mahlers Zweite Symphonie und Strawinskys *Sacre du printemps* heraus, Mahlers Erste Symphonie und Bruckners Neunte werden noch folgen. 2015 wurde Daniele Gatti mit dem Premio Franco Abbiati als »bester Dirigent« des Jahres 2015 geehrt. Für seine Arbeit beim Orchestre National de France ernannte ihn die Französische Republik 2016 zum Chevalier de la Legion d'honneur. Viel Anerkennung erfuhr Daniele Gatti auch für das Projekt »Side by Side« des Concertgebouworkest, bei dem, in Kooperation mit den Ländern der Europäischen Union, Musiker aus lokalen Jugendorchestern an der Seite der Profimusiker musizieren dürfen.

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 und Wolfgang Stähr: Originalbeiträge; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 1./2. Mai 2014; Biographien: Renate Ulm (Ferrández; Gatti); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO); Interview Ramón Ortega Quero und Wies de Boevé: Andrea Lauber.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Éditions Alphonse Leduc & Cie, Paris (Dutilleux)

© Éditions Durand & Cie, Paris (Saint-Saëns)

© Sikorski Musikverlage, Hamburg (Schostakowitsch)