

**BRSO**  
**ADÉS**  
**HARDING**  
**STRAUSS**

**Donnerstag 24.3.2022**  
**Freitag 25.3.2022**  
**20.00 – 22.00 Uhr**  
**2. Abo A**  
**Isarphilharmonie**

**2021/2022**

DANIEL HARDING  
Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Antonia Morin

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 25.3.2022, 20.00 Uhr  
Pausenzeichen:  
Kristin Amme im Gespräch mit Daniel Harding

ON DEMAND  
Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Audio abrufbar.

## PROGRAMM

### THOMAS ADÈS

»The Exterminating Angel Symphony«

- Entrances
- March
- Berceuse
- Waltzes

Pause

### RICHARD STRAUSS

»Eine Alpensinfonie«, op. 64

## VERGNÜGEN UND GRAUEN, WALZER UND MARSCH

### Thomas Adès: *The Exterminating Angel Symphony*

Susanne Schmerda

#### Entstehungszeit

2020

#### Uraufführung der Oper

28. Juli 2016 bei den Salzburger Festspielen mit dem Salzburger Bach-Chor und dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien unter der Leitung des Komponisten und in der Regie von Tom Cairns

#### Uraufführung der Symphonie

4. August 2021 mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter der Leitung von Mirga Gražinytė-Tyla in der Symphony Hall in Birmingham

#### Geburtsdatum des Komponisten

1. März 1971 in London

Thomas Adès, geboren 1971 in London, ist der bedeutendste englische Komponist seiner Generation und gilt längst als Klassiker in der Nachfolge Benjamin Britzens. Sein vielseitiger Werkkatalog reicht vom Klavierquintett bis zu symphonischer Musik, Instrumentalkonzerten und drei Opern. *Powder Her Face* von 1995, eine zweiaktige Kammeroper für vier Sänger und fünfzehn Spieler über die skandalumwitterte englische High Society-Ikone Margaret Whigham, ist sein erstes Bühnenwerk. Heute ist dieser Geniestreich des damals erst 24-jährigen Komponisten mit seiner vibrierenden rastlosen Musik im Flair der 1930er Jahre längst ein weltweit nachgespielter Klassiker der Moderne. Auch seine zweite Oper, die Shakespeare-Adaption *The Tempest*, 2004 an Londons Royal Opera House uraufgeführt, war ein großer internationaler Erfolg, nachgespielt etwa von der New Yorker Metropolitan Opera. Und Thomas Adès' drittes Bühnenwerk *The Exterminating Angel* von 2016, kompromisslos in seiner Direktheit von Handlung und Klang, wurde als Opernereignis des Jahres und Meilenstein der Operngeschichte gefeiert. Ähnlich wie die Schiffbrüchigen in *The Tempest*, sind auch hier die Protagonisten in ihrer erzwungenen Isolation auf sich selbst zurückgeworfen und Grenzerfahrungen ausgesetzt.

Schwindelerregende psychologische Abgründe tun sich auf in *The Exterminating Angel* nach einem Film des spanischen Regisseurs Luis Buñuel. 1962 ließ der Großmeister des Surrealismus in seinem Klassiker *El ángel exterminador – Der Würgeengel* oder *Der Engel der Vernichtung* – eine Dinnerparty der höheren Gesellschaft zum Höllentrip ausufern. Die illustren Gäste, die sich nach einem Opernbesuch in einem Salon einfinden, können diesen plötzlich nicht mehr verlassen, doch niemand weiß, warum. Liegt es an der eigenen Trägheit oder an einer überirdischen Macht?

Ohne erkennbaren äußeren Grund sind sie verdammt zu einer unfreiwilligen Gefangenschaft, die in Aggression, Zerstörung, Hunger und Menschenopfer endet. Der titelgebende Würgeengel repräsentiert dabei für Adès »die Abwesenheit von Wille, Absicht und Handlung«.

Thomas Adès hat dieses ebenso fesselnde wie beklemmende Filmszenario in einen radikalen Opern-Dreiakter überführt, mit schneidend-scharfen stilistischen Umbrüchen und temporeichen Wechseln der Bedeutungsebenen: von Farce und Ironie bis Terror und Angst reichen die Stationen des unausweichlichen individuellen Verfalls der fünfzehn Bühnencharaktere, für die es kein Entrinnen aus dieser nicht enden wollenden Feier gibt. Die Beengung und Ausweglosigkeit, mit der die aristokratischen Besucher konfrontiert sind, greift die Partitur mit vielen Repetitionen auf. Die polystilistische Musik changiert dabei raffiniert zwischen Vergnügen und Furcht, dramatischer Spannung und surrealem Witz. Adès ist kein Anhänger einer eindeutigen Gefühlslage und Stimmung, wie er jüngst im Gespräch mit Tom Service bekannt hat: »Ich liebe es, wenn alle Tragik und alle Farce in vollkommener Balance sind.« Diese Vieldeutigkeit spiegelt auch die atemlose Musik, die von Barock-Anklängen und Reminiszenzen an Richard Strauss und Alban Berg bis zum Militärmarsch, Walzer und Klavierstück reicht. Und so, wie die Dinnerparty immer mehr aus dem Ruder läuft, sich Eleganz und Haltung der Bourgeoisie rasant auflösen, zerbrechen schließlich auch die musikalischen Formen. Das große Orchester überrascht dabei mit einem reichen Aufgebot an Glocken und Schlagwerk, mit Miniatur-Zweiunddreißigstel-Geigen und mit dem geheimnisvoll schwebenden Klang der Ondes Martenot, einem elektronischen Tasteninstrument, das für Adès den Würgeengel und dessen nicht greifbare Macht symbolisiert.

Das Libretto schuf der Komponist gemeinsam mit dem irischen Regisseur Tom Cairns, mit dem er auch schon für *The Tempest* zusammenarbeitete. Hierbei zeichnet er den Verfall der Aristokraten-Party bis hin zur Anarchie zwar eng angelehnt an Buñuels Drehbuch nach, doch mit zusätzlich eingefügten Arien und Ensemblestücken hält er den Handlungsablauf immer wieder kommentierend auf.

Gleich vier international bedeutende Opernhäuser haben *The Exterminating Angel* in Auftrag gegeben: 2016 wurde die Oper bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt und im Jahr darauf bei den International Opera Awards als beste Uraufführung ausgezeichnet, 2017 ging sie an die Royal Opera in London und die Metropolitan Opera in New York und 2018 dann an die Königliche Oper in Kopenhagen.

Und wie bei seinen Vorgänger-Opern hat Thomas Adès auch aus dieser Oper eine Orchester-Fassung destilliert. 2020 schuf er eine brillant orchestrierte symphonische Adaption, *The Exterminating Angel Symphony*, die im August 2021 von Mirga Gražinytė-Tyla mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra zu dessen 100-jährigem Bestehen Premiere hatte und auch bei den BBC Proms gespielt wurde. Zu den weiteren Auftraggebern des Werks gehörte auch das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

In vier Sätzen folgt die rund 25-minütige *The Exterminating Angel Symphony* dem Geschehen der Opern-Vorlage, wobei die ersten drei Sätze ganze Passagen der Oper übernehmen, während die *Waltzes* des letzten Satzes, die in der Opern-Partitur immer nur irrlichternd an der Oberfläche durchscheinen, nun zu etwas eigenem Neuen zusammengefügt sind. Auch wenn Adès in der *Angel-Symphonie* auf den hypnotischen Klang der Ondes Martenot verzichtet, ist die Orchestrierung mit Bläsern, Streichern, Klavier und Harfe immer noch farbig und üppig und sorgt für ebenso verführerische wie klaustrophobische Momente. Vor allem das Schlagwerk ist mit einem ganzen Arsenal an Becken, antiken Zymbeln und Glocken reichlich bestückt. Und wie in der Oper, wo Solo-Passagen von Klavier und Gitarre für berührende Ruheinseln sorgen, gibt es auch in der Symphonie immer wieder lichte, kammermusikalische Momente, die den stringenten Musikfluss aufhalten: etwa eine Solo-Violine über dem Orchesterteppich im ersten Satz, der innige Gesang von Solo-Klarinetten und Hörnern im dritten, oder eine transparente Interaktion zwischen Zimbeln und Streichern im *Finale*.

Vom Eintreffen der Gäste kündigt der Eröffnungssatz *Entrances*. Als Zeichen dafür, dass die Abendgesellschaft die reale Welt nun verlassen und ein Reich des Unerklärlichen betreten wird, erklingt ihre Ankunft gleich zweimal. In der Oper ist es jener Moment, da die Gäste Champagnergläser gereicht bekommen. Adès beschreibt ihn als vergnüglichen Terror und

bedrohliches Vergnügen und setzt ihn musikalisch genauso disparat um: »Für mich sollte dieser Einlass so belustigend und furchterregend sein, wie jedes Betreten eines verzauberten Ortes: Das Vergnügen steigert den Terror und umgekehrt.«

Der obsessive, aggressive *March* im zweiten Satz stammt aus dem Zwischenspiel, mit dem Adès in der Oper die ersten zwei Akte verbindet. Er verdeutlicht die Macht des Würgeengels, unter dessen Einfluss die Party-Gäste nun unausweichlich ihre erste Nacht verbringen müssen. Das Motiv der donnernden Trommeln soll Adès einem Karwochen-Ritual aus Buñuels Heimatstadt Calanda entlehnt haben.

Zum düsteren Marsch bildet die zuckersüße *Berceuse* an dritter Stelle einen denkbar großen Kontrast. Im Mittelpunkt steht hier einer der kostbarsten Momente der Oper: das Liebesduett von Beatriz und Eduardo, die in einem Schrank Zuflucht gefunden haben und dort später auch Selbstmord begehen werden – »Fould your body into mine«, »Hide yourself within this hand«. Ein Liebestod, dessen »betörende Klänge« seinen Pianisten-Freund Kyrill Gerstein bei der Opernaufführung derart rührten, dass Adès für ihn noch eine Klavierversion der Opern-*Berceuse* komponierte.

Die Symphonie endet in der Walzerfolge *Waltzes*, dem längsten Satz des Werks. Das Komponieren von Walzern verglich Thomas Adès einmal mit dem »Zusammenfügen der Einzelteile eines zerbrochenen Porzellan-Objekts«. In der Oper durchziehen Walzerfragmente wie Sehnsuchtsobjekte die Partitur, in seiner Symphonie holt der Komponist sie an die Oberfläche. »Was mich am Walzer reizt, ist die Verführungskraft seiner Musik«, erklärte es Adès vor der Opernpremiere, »ich habe oft das Gefühl, als würden die Walzer von Johann Strauß sagen: ›Warum bleibst du nicht noch etwas länger? Denke nicht an das, was draußen geschieht.‹ Daher wird der Walzer im Kontext dieser Oper sehr gefährlich und fatal.«

In der Symphonie steigern sich die Walzer in ihren unzähligen, kaum greifbaren Windungen bis zu einer Bedrohung, die ähnlich wie Ravels *La Valse* aus dem Ruder läuft und schließlich in einem dreifachen Fortissimo als Schlussakkord mündet.

## MIT NIETZSCHE IM RUCKSACK ZUM GIPFEL

### **Richard Strauss' *Alpensinfonie* wird oft unterschätzt, sie bietet mehr als eine musikalisch geschilderte Bergbesteigung**

Matthias Corvin

#### **Entstehungszeit der Oper**

Erste Skizzen: um 1900

Ausarbeitung 1911 – 8. Februar 1915

#### **Uraufführung**

28. Oktober 1915 mit der Dresdner Hofkapelle in Berlin unter der Leitung des Komponisten

#### **Lebensdaten des Komponisten**

11. Juni 1864 in München – 8. September 1949 in Garmisch

»Ich hab einmal komponieren wollen, wie die Kuh die Milch gibt!«, erklärte Richard Strauss über seine 1915 uraufgeführte *Alpensinfonie*. Die Behauptung sorgte für manchen Lacher, doch sie ist natürlich ironisch gemeint. Der Komponist reagierte damit auf Spott und Kritik, die sein Werk wegen der vielen illustrativen Momente geerntet hatte. Solche Tonmalereien wurden bereits im 18. Jahrhundert verpönt, obgleich sie beliebt waren; man denke etwa an die leise rieselnden Schneeflocken im Winter aus Vivaldis *Le quattro stagioni* (1725) oder den Kanonendonner der verbreiteten »Schlachtensymphonien«. Zu solch bildhafter Musik wurden gerne Programmzettel verteilt. Sie fassten den Inhalt der Werke in Worte – meist als Gedicht oder in Prosa.

Äußerliche Illustration und dichterisches Programm – daraus entwickelte sich die romantische Programmmusik. Die Wortfindung war langwierig, denn zunächst sprach man von »charakterisierender« oder »charakteristischer Musik«, etwa Beethoven in Bezug auf seine dem

Landleben gewidmete Sechste Symphonie, die *Pastorale* (1808). Dem Werk stellte der Komponist bekanntlich ein bedeutsames Zitat voran: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey«. Damit ist gemeint: Jenseits der Klangmalerei (samt Vogelstimmen und Gewitter) besitzt die Musik ein reiches Innenleben. Dieser poetische Kern eines Kunstwerks wurde zentral für die Protagonisten der Programmmusik. Denn in ihr verschmolzen fortan Dichtung und Musik zum neuartigen Kunstwerk. So beim französischen Komponisten Hector Berlioz, der die Literatur seiner Zeit oder erlebte Theaterstücke aufarbeitete. Als Fiebertraum eines Künstlers ist seine berühmte *Symphonie fantastique* (1830) gestaltet, das Urbild einer Programmsymphonie. Von der traditionellen Mehrsätzigkeit der Symphonie löste sich Franz Liszt in der von ihm um 1850 begründeten Form der Symphonischen Dichtung, deren Bezeichnung einen musikalischen Begriff mit einem literarischen beispielhaft verbindet. Auch Liszt wollte mit seiner Musik zur inneren Substanz der gewählten Vorlage vordringen und erklärte: Solche Werke musikalisieren ein im Komponisten-Kopf »deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewusstsein liegen«. Seine bei Konzerten verteilten Programme verstand er nicht als minutiösen Leitfaden, sondern als Verständnishilfen. Auch bei Strauss' *Alpensinfonie* kann man als Hörer nur gewinnen, wenn man sich einmal von den konkreten Titeln der einzelnen Abschnitte löst.

Aber ist eine poetisch-bildhafte Programmmusik höher und moderner einzuschätzen als die »absolut« für sich stehende Musik, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts etwa Johannes Brahms komponierte? Darüber entbrannte damals ein polemisch geführter Streit zweier »Parteien«, und in diesen Konflikt wurde Richard Strauss hineingeboren. Bereits im Münchner Elternhaus bekam er das zu spüren. Sein Vater, Erster Hornist des Münchner Hoforchesters, verehrte die Meisterwerke der Klassik und der traditionellen »Leipziger Schule«, während der junge Strauss in den Sog der »neudeutschen« Programmmusik um Liszt und in den Bann von Richard Wagners Musikdramen geriet. Der Lebenslauf zeigt das deutlich: Zunächst widmete sich der Heranwachsende noch brav traditionellen Gattungen wie Symphonie, Streichquartett, Klavierquartett oder Sonate. Nachdem er sich vom Einfluss des Vaters befreit hatte, wandte er sich sofort Symphonischen Dichtungen zu. Mit *Don Juan* (1888), *Tod und Verklärung* (1889) und *Till Eulenspiegels lustigen Streichen* (1895) gelangen ihm drei ganz unterschiedliche Werke, die die Musikwelt revolutionierten – auch wegen ihrer virtuosen Orchestersprache. Der komplexe Strauss-Stil in seiner raffinierten Schichtung, der furiosen Ekstase und den extravaganten Mischklängen wurde zum Vorbild einer jungen Generation.

Wie einst Liszt reizte auch Strauss als Grundlage seiner Tondichtungen die Literatur, aber auch die Philosophie Friedrich Nietzsches, so in seinem viel diskutierten Werk *Also sprach Zarathustra* (1896). Immer wieder nutzt er dabei illustrative Momente der lange totgesagten Tonmalerei: so beim stockenden Herzschlag des sterbenden Künstlers in *Tod und Verklärung*, den schreienden Marktfräulen in *Till Eulenspiegel* oder den blökenden Schafen in *Don Quixote* (1897). Manche Zuhörer nahmen sie mit Stirnrunzeln wahr, manche lachten darüber laut im Konzertsaal. Doch Strauss hatte eine spitzbübische Freude an solchen Effekten, die kein Rückschritt sind, sondern ebenso Vorboten der neuzeitlichen Geräuschemusik und *Musique concrète*. Auch seine *Alpensinfonie* ist gespickt mit Tonmalerei, der Hörer vernimmt zum Beispiel einen glitzernden Wasserfall, Vogelstimmen (*Auf sonnigen Wiesen*) oder einen Jodler (*Auf der Alm*).

Das monumentale Werk schrieb Strauss im Winter 1914/1915 in seinem Haus in Garmisch, die Alpen (Zugspitze und Wettersteingebirge) direkt vor seinem Fenster. Oft hatte er sie mit Rucksack und Stock selbst durchwandert. Doch diese Musik schildert keinesfalls »nur« einen Tagesausflug vom Aufstieg am Morgen bis zum Abstieg am Abend – samt Naturschönheiten, Kuhglocken und Wetter-Kapriolen. Viele Themen strahlen eine grandiose Kraft und Erhabenheit aus, die dieses Werk über eine harmlose Wanderpartie hinweghebt, es zu einem idealisierten Gipfelsturm macht. Es ist der Prophet auf dem Berg, der hier zu uns spricht. Nietzsches umstürzlerische Spätschrift *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum* (1888) beschäftigte Strauss damals und sollte ursprünglich sogar den Titel der Symphonie bilden. Darin ist zu lesen: »Man muss geübt sein, auf Bergen zu leben – das erbärmliche Zeitgeschwätz von Politik und Völker-Selbstsucht unter sich zu sehn. Man muss gleichgültig geworden sein, man muss nie fragen, ob die Wahrheit nützt, ob sie einem Verhängnis wird.«

Das Naturerlebnis ist für Nietzsche nicht an *einen* Glauben gebunden, sondern steht über allen Religionen. Strauss übernimmt den Gedanken und wird zum Freigeist im katholischen Bayern. Er geht sogar noch darüber hinaus, wenn er behauptet: »Mir ist es absolut deutlich, dass die deutsche Nation nur durch die Befreiung vom Christentum neue Tatkraft gewinnen kann.« Seine himmelstürmende Symphonie bedeute in diesem Sinn »sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.« Eine ziemlich kühne These. Auf der Bergspitze thront im gleißenden Sonnenschein fern irdischer Beschränktheit der kraftstrotzende »Übermensch« aus dem *Zarathustra* – Symbol des neuen Menschen oder auch des freien Künstlers. »Künstlertragödie« ist daher ein erster Arbeitstitel. Die Skizzen reichen bis um 1900 zurück.

Nicht zuletzt ist die *Alpensinfonie* meisterhaft orchestriert, auch darin maßlos spätromantisch. »Jetzt endlich hab' ich instrumentieren gelernt«, soll Strauss nach der Generalprobe gesagt haben; er selbst leitete die Berliner Premiere am 28. Oktober 1915 mit der dort gastierenden Dresdner Hofkapelle. In seiner letzten Tondichtung fährt er wirklich alles auf, was die Orchester zu bieten hatten: Holz- und Blechbläser sind meist vierfach besetzt, Hörner an einigen Stellen sogar achtfach. Hinzu kommen neben zwei Harfen und der Orgel die aus dem Opernhaus bekannten Wind- und Donnermaschinen, spektakulär eingesetzt etwa bei der Sturmmusik in Verdis *Otello* (1887). Der Klang ist auch in der Tiefe wuchtig, dafür sorgen zwei Basstuben, Kontrafagott, Bassklarinette oder das damals neue Heckelphon, eine Baritonboe. Die Schlagwerker müssen neben Trommeln, Becken und Tamtam-Gong auch Herdenglocken spielen, wie sie zuvor Gustav Mahler in seiner Sechsten Symphonie (1906) eingesetzt hatte. Neben einem riesigen Streicherapparat spielt hinter der Bühne außerdem ein Fernorchester einschließlich zwölf Hörnern. Insgesamt sind rund 130 Musiker nötig. Strauss überbietet damit alle seine früheren Tondichtungen. Er macht den Konzertsaal zur Bühne einer frei entfesselten Instrumentationslust. Der Größenwahn der Gründerzeit explodiert förmlich in diesem Werk, das zu Beginn des verheerenden Ersten Weltkriegs und an der Schwelle zur Moderne entstand. Dabei ist die *Alpensinfonie* keinesfalls nur »dick« instrumentiert, sondern lebt auch von fein schattierten Passagen.

Zu guter Letzt steht Strauss' *Alpensinfonie* nicht einsam im Raum, sondern reiht sich in eine klare Tradition ein. Diese begann mit Liszts 40-minütiger *Bergsinfonie*, komponiert zwischen 1830 bis 1857. Auch darin bildet ein philosophisch-weltanschauliches Gedicht des Franzosen Victor Hugo die Grundlage: *Ce qu'on entend sur la montagne* (*Was man auf dem Berg hört*). Die Flucht vor der schmerz- und hasserfüllten Zivilisation im Tal wird bereits in diesem Werk großformatig inszeniert, das Naturerlebnisse glorifiziert und mit meditativen Abschnitten bereichert. Liszt beeinflusste weitere »Bergsymphonien« wie die auf demselben Sujet basierende Orchesterdichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* (1847) von César Franck oder die Symphonie *In den Alpen* (1875) seines Assistenten Joachim Raff. Auch Peter I. Tschaikowskys in den Bergen spielende *Manfred-Symphonie* (1885) oder Vincent d'Indys Symphonisches Triptychon *Jour d'été à la montagne* (1905) gehören zu dieser Gruppe. Die Vorgeschichte ist wichtig zur richtigen Einschätzung dieses Werks, das Alpenpanorama und Weltanschauung grandios miteinander verbindet. Auch wenn Strauss von seinem Innenleben wenig preisgab, war er keinesfalls jener oberflächliche Postkartenkomponist, den das eingangs erwähnte Zitat der angeblich abgebildeten »milchgebenden Kuh« suggeriert. Vielmehr fordert er den gebildeten Hörer heraus, so auch mit der naturmythischen Verwandtschaft aller Themen. Sie sind fast wie in Goethes *Metamorphosenlehre* miteinander verknüpft und erklingen nach dem Gipfelsturm rückläufig, bis sich der Kreis zur Nacht schließt. Die *Alpensinfonie* ist eben auch kompositorisch ein Meisterwerk.

## **Richard Strauss: »Eine Alpensinfonie«**

**Nacht.** Lento

**Sonnenaufgang.** Festes Zeitmaß, mäßig langsam

**Der Anstieg.** Sehr lebhaft und energisch

**Eintritt in den Wald**

**Wanderung neben dem Bache**

**Am Wasserfall.** Sehr lebhaft

**Erscheinung**

**Auf blumige Wiesen.** Sehr lebhaft

**Auf der Alm.** Mäßig schnell

**Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen**

**Auf dem Gletscher.** Festes, sehr lebhaftes Zeitmaß (un poco maestoso)

**Gefahrvolle Augenblicke.** A tempo, lebhafter als vorher

**Auf dem Gipfel**

**Vision.** Fest und gehalten

**Nebel steigen auf.** Etwas weniger breit

**Die Sonne verdüstert sich allmählich**

**Elegie.** Moderato espressivo

**Stille vor dem Sturm**

**Gewitter und Sturm, Abstieg.** Schnell und heftig

**Sonnenuntergang**

**Ausklang.** Etwas breit und getragen

**Nacht**

## **BIOGRAPHIEN**

### **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin 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 unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

### **DANIEL HARDING**

Daniel Harding, geboren in Oxford, 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. Daniel Harding war Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen (1997–2003), Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra (2003–2011), Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra (2007–2017), Musikdirektor des Orchestre de Paris (2016–2019), Künstlerischer Direktor der Ohga Hall im japanischen Karuizawa und Music Partner des New Japan Philharmonic. Das Mahler Chamber Orchestra ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Seit 2007 ist Daniel Harding Musikdirektor des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters. Das Anima Mundi Festival in Pisa berief ihn 2018 zum Artistic Director, in den Spielzeiten 2021/2022 und 2022/2023 ist er Conductor in Residence beim Orchestre de la Suisse Romande. Daniel Harding arbeitet mit internationalen Spitzenorchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Dresdner Staatskapelle, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie den führenden Klangkörpern in den USA. Beim BRSO ist Daniel Harding seit 2005 gern gesehener Gast, zuletzt dirigierte er im Februar 2022 Werke von Gustav Holst und Strawinsky. Als Operndirigent erhält er Einladungen von den führenden Häusern Europas: der Mailänder Scala, dem Royal Opera House Covent Garden in London, den Staatsopern in München, Berlin und Wien sowie von den Salzburger Festspielen, außerdem ist er dem Festival in Aix-en-Provence eng verbunden. Für seine Aufführungen von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* an der Mailänder Scala 2011 wurde er mit dem Abbiati-Preis geehrt. Viele seiner CDs erhielten wichtige Schallplattenpreise, so Mozarts *Don Giovanni*, Brittens *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Mahlers Sechste Symphonie mit dem BRSO wurde 2016 mit dem Diapason d'or de l'année prämiert. Weitere CDs sind zusammen mit dem BRSO entstanden: Orffs *Carmina burana*, Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Faust-Szenen*, alle drei Aufnahmen mit dem Bariton Christian Gerhaher. Mit dem Schwedischen Radio-Symphonieorchester veröffentlichte Daniel Harding zuletzt Mahlers Neunte und Fünfte Symphonie, *Ein deutsches Requiem* von Brahms (mit Christiane Karg und Matthias Goerne) sowie das Violinkonzert von Schönberg (mit Isabelle Faust). 2002 verlieh ihm die französische Regierung den Ehrentitel eines »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres« sowie 2017 den des »Officier«. 2012 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Daniel Harding ist ausgebildeter Flugzeugpilot.

## **IMPRESSUM**

### **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

SIR SIMON RATTLE

Designierter Chefdirigent

ULRICH HAUSCHILD

Orchestermanager in Vertretung für

NIKOLAUS PONT

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, München

## TEXTNACHWEIS

Susanne Schmerda: Originalbeitrag; Matthias Corvin: aus den Programmheften des BRSO vom 13./14. Oktober 2016; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO; Harding).

## AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Faber Music, London (Adès)

© Verlag F.E.C. Leuckart, München (Strauss)