

SEONG-JIN CHO

RACHMANINOW

GAFFIGAN

BRSD

STRAUSS

Donnerstag 3.11.2022

Freitag 4.11.2022

20.00 – 22.00 Uhr

2. Abo A

Isarphilharmonie

2022/2023

WICHTIGER HINWEIS

Mit größtem Bedauern hat Zubin Mehta aufgrund eines akuten Erschöpfungszustandes sämtliche Konzerte und die Spanien-Tournee mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks absagen müssen. Wir sind James Gaffigan außerordentlich dankbar für die kurzfristige Übernahme der Konzerte vom 3., 4. und 5. November 2022 bei unverändertem Programm.

JAMES GAFFIGAN

Leitung

SEONG-JIN CHO

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Antonia Morin

Gast: Frank Reinecke, Kontrabassist im BRSO

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 4.11.2022

Pausenzeichen: Susanna Felix im Gespräch mit James Gaffigan

ON DEMAND

Alle Konzerte sind in Kürze auf br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

SERGEJ RACHMANINOW

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 d-Moll, op. 30

- Allegro, ma non tanto
- Intermezzo. Adagio –
- Finale. Alla breve

Pause

RICHARD STRAUSS

»Also sprach Zarathustra«, op. 30

Tondichtung (frei nach Friedrich Nietzsche) für großes Orchester

- Introduction –
- Von den Hinterweltlern –
- Von der großen Sehnsucht –
- Von den Freuden und Leidenschaften –
- Das Grablied –
- Von der Wissenschaft –
- Der Genesende –
- Das Tanzlied –
- Das Nachtwandlerlied –
- Epilog

CHRONIK DER SELBSTZWEIFEL UND REVISIONEN ...

... mit einer glücklichen Ausnahme: Rachmaninows d-Moll-Konzert op. 30

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

Sommer 1909

Uraufführung

28. November 1909 in

New York mit Sergej Rachmaninow als Solisten, begleitet vom New York Symphony Orchestra unter der Leitung von Walter Damrosch

Lebensdaten des Komponisten

20. März / 2. April 1873 in Oneg (Nowgorod) – 28. März 1943 in Beverly Hills bei Los Angeles

Ganze zwei Jahre saß der Student des Moskauer Konservatoriums Sergej Rachmaninow an der Komposition seines Opus 1, seines Ersten Klavierkonzertes in fis-Moll, bevor er, kurz vor seinem 19. Geburtstag, die Uraufführung des Eröffnungssatzes mit triumphaler Geste zelebrieren konnte: »Im zweiten Teil des Konzertes hat der Schüler Rachmaninow aus der Klasse [Anton] Arenski, der mit dem ersten Satz seines selbstkomponierten Klavierkonzerts auftrat, größte Aufmerksamkeit auf sich gelenkt«, vermerkten die *Moskauer Nachrichten*, »wenn dieses Werk noch eine gewisse Beeinflussung durch einige moderne Komponisten verrät – gemeint sind vor allem Grieg und Tschaikowsky –, so bezeugt es doch in jedem Fall das unzweifelhaft vielversprechende Talent des Autors, der erst in diesem Jahr die Kompositionsklasse absolviert hat und sich somit auf dem Wege selbständiger schöpferischer Tätigkeit befindet.«

Nach Jahrzehnten nahm Rachmaninow die Arbeit am fis-Moll-Klavierkonzert wieder auf, um es tiefgreifend zu überdenken, zu revidieren und ihm seine endgültige Form zu geben. Dies geschah zu einer Zeit, die, befremdlich auf den ersten Blick, dennoch einen charakteristischen Aspekt im

Psychogramm des Komponisten erhellt: im Oktober 1917, als die zweite Revolutionswelle Russland erschütterte. »Ich war von meiner Arbeit so in Anspruch genommen, dass ich nicht bemerkte, was um mich herum vorging. Dadurch war das Leben, das für Nicht-Proletarier zur Hölle auf Erden wurde, vergleichsweise leicht für mich. Ich saß den ganzen Tag am Schreibtisch oder am Klavier, ohne mich um das Geknatter der Maschinengewehre zu kümmern. Jeden Eintretenden hätte ich mit jenen Worten empfangen, mit denen Archimedes die Eroberer von Syrakus begrüßte [»Störe meine Kreise nicht.«].« So viel künstlerische Versenkung wechselte in Rachmaninows Leben wieder und wieder mit Phasen unfreiwilliger Passivität und entmutigender Depression: Allen Podiumserfolgen und Publikumsovationen für den Pianisten zum Trotz konnte sich Rachmaninow von lebenslangen und lähmenden Selbstzweifeln nie ganz befreien. Die schwerste Krise durchlitt er mit dem Debakel der Premiere seiner d-Moll-Symphonie op. 13 unter der apathischen Leitung des angeblich stark alkoholisierten Glasunow. Der Kritiker und Komponist César Cui verspottete Rachmaninows Werk daraufhin als »Programmsymphonie über die sieben ägyptischen Plagen«. Seit jenem Konzert im März 1897 – während der letzten Takte verließ Rachmaninow entsetzt den Saal – war er wie traumatisiert, nervöse und psychosomatische Störungen verhinderten nahezu jede Kompositionstätigkeit. Erst die Behandlung durch den musikliebenden Psychiater Nikolai Dahl, der Rachmaninow 1900 im Laufe der Monate mit Gesprächen und hypnotischen Therapien half, löste die Erstarrung. Als erstes großes Projekt nach der Krise, dem rettenden Arzt gewidmet, schrieb Rachmaninow sein Zweites Klavierkonzert c-Moll op. 18, für das er zu Anfang vorsichtig und zaghaft noch auf älteres Material zurückgriff, das er zuletzt aber mit der Überzeugung vollendete, eine wichtige Komposition geschaffen zu haben, die bald schon überaus gefeiert wurde. Dass seine psychische Labilität jedoch keineswegs so einfach überwunden war, verrät der Brief an einen Freund, in dem sich Rachmaninow kurz vor der ersten kompletten Wiedergabe des c-Moll-Opus beinahe hysterisch über den ersten Satz äußerte: »Ich bin schlichtweg verzweifelt! ... Für mich ist der ganze Satz verdorben, und von nun an stößt er mich geradezu ab ... Und warum in aller Welt hast Du mich mit Deiner Analyse fünf Tage vor der Aufführung behelligt?«

Danach verstrichen wieder Jahre bis zur Komposition des nächsten Klavierkonzerts. 1906 bis 1909 verbrachte Rachmaninow mit seiner Frau und seiner kleinen Tochter die Wintermonate in Dresden. Als Gegenpol zu den internationalen Konzertaktivitäten, die sein Leben wesentlich prägten, sehnte er sich nach einem Refugium, in das er sich aus der Öffentlichkeit eine Weile zurückziehen konnte. Dazu schrieb der damals 33-Jährige: »In meinem hohen Alter gefällt mir dieses Leben großartig und passt derzeit zu mir.« Ironie, gewiss, doch mit irritierend bitterem Beigeschmack. Jedenfalls förderten Ruhe und Ungestörtheit seine Produktivität: In Dresden entstanden neben anderen Arbeiten die Zweite Symphonie op. 27 und die Symphonische Dichtung *Die Toteninsel* op. 29 nach Böcklins gleichnamigem Gemälde. Doch die relative Zurückgezogenheit war von Anfang an durch ehrenvolle Einladungen gefährdet, die Rachmaninow nicht ignorieren konnte: So wurde er für den Winter 1909/1910 zu einer zwanzig Konzerte umfassenden Tournee in den Nordosten der USA engagiert. Da Rachmaninow die Aussicht auf eine finanziell ertragreiche Reise reizte, um seiner Leidenschaft für ein neues Automobil frönen zu können, nahm er die Einladung an, auch wenn ihn der Gedanke an eine längere Trennung von seiner mittlerweile vierköpfigen Familie bedrückte.

Um den Spielplan der Tournee mit einem neuen Stück zu bereichern, beschloss Rachmaninow, ein Klavierkonzert mit nach New York zu nehmen und es dort uraufzuführen. In der sommerlichen Idylle von Iwanowka, dem Landsitz seiner Schwiegereltern, komponierte er das d-Moll-Klavierkonzert, erstaunlich rasch und ohne selbsterstörerische Skrupel, frei von den emotionalen Verwerfungen, die die ersten beiden Konzerte noch begleiteten. Vom Komponisten autorisierte Striche und eine Alternativversion der Kadenz im ersten Satz stehen dazu nicht im Widerspruch, weil sie aufführungspraktisch bedingt waren.

Im Herbst 1909 reiste Rachmaninow als Passagier eines Ozeandampfers in die Vereinigten Staaten; eine stumme Klaviertastatur verkürzte ihm die Zeit der Atlantiküberquerung und half ihm, die Uraufführung des d-Moll-Konzertes, für die er selbst als Solist vorgesehen war, technisch vorzubereiten. Tag der Premiere war der 28. November 1909, das musikgeschichtlich markantere Datum ist jedoch der 16. Januar 1910: An diesem Abend spielte Rachmaninow sein Drittes Klavierkonzert mit den New Yorker Philharmonikern unter der Leitung Gustav Mahlers. Rachmaninow hat in einem Probenbericht seine Erinnerung an das spektakuläre Zusammentreffen festgehalten: »Die Probe begann um zehn Uhr. Ich sollte um elf dazu stoßen und kam rechtzeitig an. Aber wir fingen nicht vor zwölf zu arbeiten an, als nur noch eine halbe Stunde blieb ... Wir

spielten und spielten ... Eine halbe Stunde war längst vergangen, aber Mahler schenkte dieser Tatsache nicht die geringste Aufmerksamkeit. Fünfundvierzig Minuten später kündigte Mahler an: ›Wir wiederholen jetzt den ersten Satz.« Mir gefror das Herz. Ich erwartete einen fürchterlichen Lärm oder zumindest einen hitzigen Protest vom Orchester. Das wäre sicher bei jedem anderen Orchester geschehen, aber hier bemerkte ich nicht ein einziges Zeichen des Missfallens. Die Musiker spielten den ersten Satz mit leidenschaftlicher und vielleicht sogar intimerer Hingabe als zuvor. Schließlich kamen wir zu einem Ende ... Die Musiker in den hinteren Reihen begannen leise ihre Instrumente einzupacken und zu verschwinden. Mahler fuhr auf: ›Was bedeutet das? ‹ – ›Es ist halb zwei, Maestro.« – ›Das macht nichts! Solange ich sitze, hat kein Musiker das Recht aufzustehen.« Mahler dirigierte übrigens im zweiten Teil jenes denkwürdigen New Yorker Konzertes Berlioz' *Symphonie fantastique*.

Mahlers Probenwut und Strenge standen wie ein Fanal am Beginn einer Erfolgsgeschichte, die sich um das d-Moll-Konzert bildete – mit Verspätung allerdings, denn zunächst traute sich außer dem Komponisten kaum ein Pianist an den Solopart heran, nicht einmal der legendäre Józef Hofmann, dem das Stück gewidmet ist. Mahlers Akribie schaffte zudem ein frühes Indiz für den künstlerischen Anspruch des Konzerts, mit dem man es, unbeschadet seiner Popularität und seiner spontan mitreißenden Bravour, sehr genau nehmen sollte. Das Eröffnungsthema, über dessen Nähe zur Volksmelodik oder zum russischen Kirchengesang oft spekuliert wurde, bestimmt nicht nur die Durchführung des ersten Satzes; im nachfolgenden *Intermezzo* wirkt es fort, unmerklich, unterirdisch lenkt es die Themenbildung, und wie selbstverständlich kommt es nach einigen Wandlungen der melodischen Grundidee wieder mit ins Spiel: erst noch versteckt in der Begleitung der ausgedehnten Klavierexposition, steht es später im Zentrum einer tänzerischen, walzerähnlichen Episode. In anderer Tonart und rhythmisch verfremdet begründet es den ruhigen Vortrag der Bläser und geistert durch die flüchtigen Ornamente des Klaviers. Kunstvoll und überraschend öffnet Rachmaninow auch die Form des sich unmittelbar anschließenden *Finales*: Der Präsentation der Themen folgt eine improvisatorische Abschweifung des Pianisten, die gleichwohl als Ausgang einer Reihe von Miniaturvariationen dient. Viele Beispiele dieser Art, die etwas von der formsprachlichen Vielfalt des d-Moll-Konzertes verraten, ließen sich auswählen und bewundernd nachvollziehen. Die pianistische Ästhetik, die Rachmaninow in diesem Werk staunenerregend ausreizt und ausweitet, ist nie unterschätzt worden. In den letzten Jahren konnte sich mit der Entdeckung des Symphonikers Rachmaninow die unerschöpfliche Neugierde an seinem Dritten Konzert zunehmend auch der sinnlichen Logik der Orchestrierung zuwenden, die die harmonischen und thematischen Vorgänge intensiv verdeutlicht.

Nach der gewaltigen kreativen Explosion des d-Moll-Konzertes op. 30 erscheint es fast unvermeidlich, dass Rachmaninow bis zu seinem nächsten Beitrag zur Gattung Klavierkonzert eine – für ihn ohnehin typische – Pause benötigte. Erste Skizzen zu einem g-Moll-Konzert von 1917, aus der Zeit der Revision des op. 1, verarbeitete Rachmaninow erst Jahre später und beendete die Komposition im August 1926 in den USA, wo er sich nach seiner Emigration schließlich niedergelassen hatte. 1927 fand in Philadelphia die Uraufführung seines Vierten Klavierkonzertes statt, und 1934 entstand noch die *Paganini-Rhapsodie* für Klavier und Orchester.

»WECHSELSPIEL ZWISCHEN DEN ZWEI ENTFERNTESTEN TONARTEN«

Zu Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra*

Adrian Kech

Entstehungszeit

1894–1896

Uraufführung

27. November 1896 in Frankfurt unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

»Zarathustra ist herrlich – weitaus das bedeutendste, formvollendetste, inhaltsreichste, Eigentümlichste meiner Stücke. Der Anfang ist herrlich, alle die vielen Streichquartettstellen sind mir famos geglückt; das Leidenschaftsthema ist hinreißend, die Fuge grauslich u. das Tanzlied einfach entzückend, ich bin riesig froh u. bedaure, daß Du's nicht hören kannst.« Berauscht von der Generalprobe zur Uraufführung seiner neuen Tondichtung, schrieb Richard Strauss diese Zeilen am 26. November 1896 an seine Frau. Der Tonfall spiegelt seine damalige Situation als Komponist: *Till Eulenspiegels lustige Streiche* hatte ihn in die Erfolgsspur zurückgebracht, die er mit seinem Opernerstling *Guntram* vorübergehend verlassen hatte. Nun verhielt *Also sprach Zarathustra* Großes. Rückhalt bei einem Mentor zu suchen wie seinerzeit bei Hans von Bülow für *Macbeth*, *Don Juan* und *Tod und Verklärung*, war längst nicht mehr notwendig.

Also sprach Zarathustra ist eines der ambitioniertesten, aber gewiss auch umstrittensten Strauss-Werke. In einem Artikel von 1897 berichtete der Prager Musikjournalist Richard Batka: »Lange, bevor überhaupt eine Note der Partitur erklungen war, schwirrten schon die abenteuerlichsten Gerüchte über ihren Inhalt durch den deutschen Blätterwald. Da hieß es, Strauß habe die Philosophie Nietzsches in Musik gesetzt, und allgemeines Entrüsten bei Laien und Kunstverständigen war die natürliche Folge. Dann wieder drang die Kunde, daß Strauß am Schlusse zwei so disparate Tonarten wie *H-dur* und *C-dur* combinire, in die Oeffentlichkeit, Grund genug, um sich auf ein non plus ultra an widerlichem Mißklang gefaßt zu machen. Nichts schien so scheußlich, so katzenmusikalisch und abgeschmackt, daß man es dem Zarathustrier nicht blindlings zugetraut hätte, ja es konnte geschehen, daß die satirische Notiz einer Künstlerkneipzeitung, Strauß schreibe ein symphonisches Gedicht *Der Schnupfen*, von mehreren Journalen im vollen Ernste übernommen und unbedenklich colportirt wurde.« Derartige Gerüchte konnten Strauss zu dieser Zeit freilich kaum mehr beeindrucken, denn inzwischen fand er sich in einer ungemein starken Verhandlungsposition – sowohl gegenüber seinem Verleger als auch was die Aufführungsbedingungen seiner Tondichtungen betraf. Trotzdem versuchte Strauss, die öffentliche Diskussion über *Also sprach Zarathustra* zu moderieren. Neben weiteren Maßnahmen publizierte er einen vom Münchner Musikkritiker Arthur Hahn verfassten Werkführer, der die Rezeption steuern sollte, und wenige Tage vor der Uraufführung erschien eine Notiz im *Berliner Tageblatt* mit einer Stellungnahme des Komponisten selbst.

Obwohl unverkennbar von Ironie gefärbt, lieferte Strauss 'Zeitungsnotiz – explizit oder zwischen den Zeilen – manch wichtigen Hinweis zum Verständnis der Komposition: »Wer in meinem Werke direkt in Töne übersetzte Philosophie erwartet, dürfte arg enttäuscht sein, wenn er, wie es in meiner Absicht liegt, in *Also sprach Zarathustra* ein nach rein musikalisch logischen Gesetzen aufgebautes Musikstück, noch dazu in *C-dur*, findet, das den aus allen klassischen Sinfonien uns wohl vertrauten Dualismus eines männlichen und weiblichen Hauptthemas beinahe in der alten Viersätzigkeit entwickelt. Von Freunden altklassischer Werke würde *Also sprach Zarathustra* sogar um der in meinem Stück enthaltenen fünfstimmigen Fuge willen möglicherweise als ein Erzeugniß ihrer Richtung erkannt und reklamirt werden, wenn dies nicht durch einige Beziehungen, die ich zu Nietzsches Werk hineingeheimnißt habe und die vielleicht demselben ein aktuelleres Interesse verleihen, verhindert würde.«

»Wer direkt in Töne übersetzte Philosophie erwartet, dürfte arg enttäuscht sein«: Tatsächlich erscheinen die programmatischen Zwischentitel, die Strauss aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* übernahm, erstmals in der Partiturniederschrift. In den Skizzen und im Particell, der Vorstufe zur Partitur, fehlen sie. Stattdessen finden sich dort allgemeinere Begriffe wie »Schauen«, »Anbeten«, »Sehnsucht«, »Zweifeln« oder – konkreter auf Zarathustra deutend – »Großes Lachen«, außerdem eine Stelle aus Goethes *Faust*, die Strauss beim Komponieren mit der Musik assoziierte. Auch der Werktitel begegnet erst relativ spät. Zum ersten Mal ist von ihm am 7. Dezember 1895 die Rede, als der Komponist im Schreibkalender den Beginn der Particellniederschrift vermerkte. Strauss schwebte ein Werk vor, das – gemäß Arthur Hahn – von der vergeblichen Suche des »nach der Lösung des Weltproblems und des Daseinsrätsels forschenden Menschen« handelt. Insofern bot Faust ebenso Anknüpfungspunkte wie *Zarathustra*, der sich zuletzt als Sujet behauptete. Insgesamt legen die Entwürfe nahe, dass das »hineingeheimnißte« Programm nicht als Voraussetzung am Anfang, sondern als Resultat am Ende des Kompositionsprozesses stand.

»Ein nach rein musikalisch logischen Gesetzen aufgebautes Musikstück«: *Also sprach Zarathustra* ist nicht, wie zuweilen unterstellt wird, in freier Phantasieform komponiert; vielmehr deutet alles auf eine kühn gehandhabte Sonatenform hin. Schon die Exposition hat ihre Eigenheiten. Nach der Introduction mit dem Trompeten-Thema – in den Skizzen bezeichnet als: »Thema c g c (Universum) immer unbeweglich, starr, unverändert bis zum Schluß« – bringt Strauss den »vertrauten Dualismus eines männlichen und weiblichen Hauptthemas« in umgekehrter Reihenfolge: Zuerst erklingt der kantable, durch die Passage *Von den Hinterweltlern* eingeführte Seitensatz in As-Dur, dann der bewegte Hauptsatz *Von den Freuden und Leidenschaften* in c-Moll; als Überleitung zwischen beiden fungiert der Abschnitt *Von der großen Sehnsucht*. Den Expositionsepilog bildet *Das Grablied*, bevor mit der Fugensatire *Von der Wissenschaft* die Durchführung beginnt. Gegründet auf ein Zwölftonthema, entbehre die Wissenschaftsfuge, so Strauss später selbst, »nicht eines ironischen Beigeschmacks«. Sie setzt sich mit intensiviertem Durchführungscharakter im Abschnitt *Der Genesende* fort. Vorläufiges Ziel ist der Höhepunkt der Werkmitte, wenn das Blech das »Universum«-Thema des Anfangs in dreifachem Forte wieder aufgreift. Zu dieser Stelle notierte Strauss im Particell den Ausspruch des Erdgeistes aus *Faust I*: »Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!« Den anschließenden Ab- und Zusammenbruch überschrieb er mit: »zerschmetterte« – offenbar bezogen auf Faust, der bei Goethe »zusammenstürzend« fragt: »Nicht dir? Wem denn?« Aus dieser Stimmung heraus erwächst die Musik des »Großen Lachens« (wiederum Particell). Das formal Kühne ist die zunehmende Dynamisierung ab der sehr freien, mit dem *Tanzlied* einsetzenden Reprise: »Dominieren eingangs statische Abschnitte, deren Ansätze zu Entwicklungen gestört und abgebrochen werden, so liegt zuletzt mit den beiden großen Schlussteigerungen ein eher dynamisches Formkonzept vor.« (Walter Werbeck). Auf das *Nachtwandlerlied* folgt die ruhige Coda.

Und wie nun ist Strauss' kokette Bemerkung, *Also sprach Zarathustra* stehe schlicht in C-Dur, zu bewerten? Konstitutiv für die Komposition ist bekanntlich der durchgängige Konflikt von C- und H-Tonalität in Dur und Moll – besonders eindrücklich übrigens an der Goethe-Stelle mit den machtvollen Fanfarenstößen des Erdgeistes in C (ohne Terz) und dem »zerschmetterten« Faust in h-Moll. Der tonale Zwiespalt wirkt bis in Schlusstakte hinein, wo die Musik unentschieden zwischen beiden Polen oszilliert. Letztlich zielen alle Tondichtungen von Strauss darauf, einen irgendwie gearteten poetischen Gehalt mitzuteilen. Im Fall des *Zarathustra* symbolisiert der Tonartenkontrast die zeitlosen Gegensätze zwischen Natur und menschlichem Geist, zwischen Erkenntnis und dem Streben danach. Allerdings betonte Strauss in späterer Zeit, dass die Musik seiner Tondichtungen auch quasi absolut gehört und verstanden werden könne; das jeweilige Programm sei nicht unverzichtbar. Folgerichtig hat Strauss am *Zarathustra* wiederholt die genuin musikalische Seite hervorgehoben. Er habe demonstrieren wollen, »daß h-Moll und C-Dur nicht zusammenzubringen« seien; »das ganze Stück zeigt alle möglichen Versuche – aber es geht nicht.« In seinen späten Aufzeichnungen heißt es dann bündig: »*Zarathustra* ist musikalisch genommen das Wechselspiel zwischen den zwei entferntesten Tonarten (die Secunde!)«. Dass dieser Konflikt zwischen C und H am Schluss nicht gelöst wird, war auch für Strauss' Verhältnisse neu. Inszeniert wird »mit geradezu demonstrativer Geste das Scheitern der Sonatenform als tonales Prinzip« (Hartmut Schick).

Die musikhistorische Brisanz des Werkes überspielte Strauss in der für ihn typischen Mischung aus Witz, Understatement und Sarkasmus, als er am 5. Januar 1896 an den Dichter Karl Henckell schrieb: »Jetzt nagle ich eine Orchesterdichtung: *also sprach Zarathustra* zusammen; wenn sie gelingt, so kenn' ich viele, die sich darüber ärgern werden – daß Sie's [sic] so gar nicht verstehen!«

»Also sprach Zarathustra« – von der historischen Figur bis zu Nietzsches philosophischer Dichtung

Über das Wirken und die genaue Lebenszeit des persischen Religionsstifters Zarathustra lässt sich heute nur Annäherndes sagen. Einige Historiker gehen davon aus, dass er um 600 v. Chr. im Gebiet des gerade entstehenden groß-persischen Reichs gelebt hat. Seine Lehre, die in der heiligen Schrift Avesta niedergelegt ist, beruht auf der Annahme, dass sowohl die Welt als Ganzes als auch die Seele jedes einzelnen Menschen eine Kampfstätte zwischen guten und bösen

Geistern ist. Der Mensch ist jedoch aufgrund seiner Vernunft und seiner Fähigkeit, einen Willen auszubilden, verpflichtet, sich für das Gute zu entscheiden und so dazu beizutragen, dass am Ende der Welt das Böse vernichtet wird und das Gute siegt. Die Hinwendung zum Guten, das sich in Reinheit, Wahrheit und Licht offenbart, beruht auf drei Grundtugenden: den guten Gedanken, den guten Worten und den guten Taten. Dem stehen Finsternis und Lüge gegenüber. Bis um 650 n. Chr. der Islam nach Persien vordrang, war die Lehre Zarathustras dort über mehrere Jahrhunderte weit verbreitet, möglicherweise auch in Form einer Staatsreligion.

Die in der zoroastrischen Lehre enthaltene Willensmetaphysik und Forderung nach Selbstvervollkommnung machte sich Friedrich Nietzsche für seine Philosophie des »Übermenschen« zunutze. In der 1883 bis 1885 in vier Bänden erschienenen Dichtung *Also sprach Zarathustra* berichtet ein Erzähler von den Lebensanschauungen und dem Wirken eines fiktiven Denkers, der in Anlehnung an die historische Figur des persischen Propheten den Namen Zarathustra trägt. Im Alter von 30 Jahren zieht sich Zarathustra für zehn Jahre in die Bergeinsamkeit zurück. Erst danach hält er sich für reif genug, der Menschheit sein »Geschenk«, das Projekt des »Übermenschen«, zu überbringen. Mittels des »Willens zur Macht« sei der Mensch in der Lage, die lähmende Wirkung des Nihilismus seiner Zeit zu bezwingen und eine stetige Umwertung alles Lebendigen zu immer Höherem zu bewirken. Damit diese »ewige Wiederkunft« der Dinge gelingen kann, müsse er sich von unbeirrbarer Schaffenskraft, Selbstliebe, Kompromisslosigkeit und dem unbeschränkten Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten leiten lassen. Nietzsche selbst bezeichnete *Also sprach Zarathustra* als »das tiefste Buch, das die Menschheit besitzt«. In der Rezeptionsgeschichte standen sich von Anfang an Begeisterung und Ablehnung gegenüber, vor allem das Bild des prachtvollen, mächtigen Menschen wurde immer wieder mit dem Vorwurf des Sozialdarwinismus konfrontiert. Infolge der inhaltlich nicht gerechtfertigten Aneignung einiger Begrifflichkeiten Nietzsches durch den Nationalsozialismus geriet sein Konzept des Übermenschen überdies in den Verdacht, rassistischen Ideologien einen Boden bereitet zu haben.

Vera Baur

BIOGRAPHIEN

SEONG-JIN CHO

Dem BRSO-Publikum ist Seong-Jin Cho erstmals 2018 als Einspringer für Lang Lang aufgefallen: Mit Mariss Jansons musizierte der damals 24-jährige Südkoreaner im SZ-Benefizkonzert. »Wer von Mariss Jansons oder von Simon Rattle kurzfristig ins Konzert gebeten wird, hat die ersten großen Schritte längst hinter sich«, schrieb die SZ über die rasante Karriere des jungen Musikers, der auch bei den Berliner Philharmonikern für Lang Lang eingesprungen war. Seong-Jin Cho war vor diesen beiden Konzerten bereits in der New Yorker Carnegie Hall, im Amsterdamer Concertgebouw, in der Pariser Philharmonie und in der Londoner Royal Albert Hall aufgetreten und konnte einen Erfolg nach dem anderen verbuchen.

1994 in Seoul geboren, hatte der Pianist in seiner Heimatstadt die Yewon School und die High Arts School absolviert und sich 2011 einem ersten wichtigen internationalen Wettbewerb gestellt: dem Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau. Mit dem Dritten Preis ausgezeichnet, holte er sich von 2012 bis 2015 noch den letzten pianistischen Schliff am Pariser Conservatoire bei Michel Béroff. 2014 wurde er Dritter Preisträger beim Internationalen Anton Rubinstein-Wettbewerb in Israel, und ein Jahr darauf gewann er als erster Südkoreaner den Chopin-Wettbewerb in Warschau. Der Live-Mitschnitt schaffte es sogar auf Platz 1 der Pop-Charts mit über drei Millionen verkauften Alben. In Jahresschritten ging es weiter voran, inzwischen zählt Seong-Jin Cho zu den Weltstars am Klavier. Dabei ist Ruhm für ihn nicht so wichtig: »Was ich will, ist Konzerte spielen!«, äußerte er gegenüber BR-Klassik. Seit 2016 ist Seong-Jin Cho Exklusivkünstler bei der Deutschen Grammophon. Für das gelbe Label hat er Chopin (u. a. 2021 mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Gianandrea Noseda), Mozart und Debussy aufgenommen. Mit Matthias Goerne entstand eine CD mit Liedern von Strauss, Wagner und Pfitzner, und 2020 erschien die CD *The Wanderer* mit Schuberts *Wanderer-Fantasie*, Bergs Klaviersonate op. 1 und Liszts h-Moll-Sonate. Stetig baut Seong-Jin Cho sein Repertoire vom frühen 18. Jahrhundert bis in die heutige Zeit aus, nach dem

Dritten Klavierkonzert von Rachmaninow mit dem BRSO wird er Recitals mit Werken von Händel, Brahms und Schumann in der Alten Oper in Frankfurt, in der Liederhalle in Stuttgart und beim Festival LAC – Lugano Arte e Cultura – geben. Seong-Jin Cho, der inzwischen in Berlin lebt, arbeitet mit allen bedeutenden Orchestern, Dirigenten und Musikern weltweit zusammen, so interpretierte er beispielsweise Ende 2020 Liszts Zweites Klavierkonzert mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Andris Nelsons.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit mehrfach am Pult zu erleben ist: 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. Tourneen 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.

JAMES GAFFIGAN

Schon seit einigen Jahren ist der Dirigent James Gaffigan als einer der erfolgversprechenden US-amerikanischen Nachwuchsdirektoren im Fokus internationaler Aufmerksamkeit und steht inzwischen auch bei vielen europäischen Orchestern am Pult. Mit Beginn der Spielzeit 2023/24 wird er für vier Jahre Generalmusikdirektor der Komischen Oper Berlin. Seit der Saison 2021/22 ist James Gaffigan Musikalischer Leiter des Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia. Zudem ist er Principal Guest Conductor des Trondheim Symfoniorkester & Opera und des niederländischen Radio Filharmonisch Orkest sowie Musikalischer Leiter des Verbier Festival Junior Orchestra. Bis Juni 2021 hatte James Gaffigan die Position des Chefdirigenten beim Luzerner Sinfonieorchester inne. Seither wird er regelmäßig von den führenden Orchestern engagiert, so New York Philharmonic Orchestra oder Chicago Symphony Orchestra, und an die großen Opernhäuser in Europa, den USA und Asien eingeladen, wie die Wiener Staatsoper und die Bayerische Staatsoper. In der Spielzeit 2021/22 leitete er Produktionen an der Opéra National de Paris (*Manon*), an der Metropolitan Opera New York (*Eugen Onegin* und *Le nozze di Figaro*), am Opernhaus in Valencia (*Wozzeck*), beim Nederlands Radio Filharmonisch Orkest (*Le Grand Macabre*) und an der Santa Fe Opera (*Tristan und Isolde*). Geboren in New York, gelang James Gaffigan 2004 der internationale Durchbruch, als er den renommierten Dirigierwettbewerb Sir Georg Solti gewann. In dieser Zeit, von 2003 bis 2006, war er Assistent von Franz Welser-Möst beim Cleveland Orchestra, dann bis 2009 Associate Conductor beim San Francisco Symphony Orchestra, eine Position, die Michael Tilson Thomas eigens für ihn eingerichtet hatte. Beim BRSO war James Gaffigan bereits im Oktober 2018 für den erkrankten Franz Welser-Möst sehr erfolgreich eingesprungen. Auf dem Programm standen damals Beethovens Fünftes Klavierkonzert mit Igor Levit und die Dritte Symphonie von Sergej Prokofjew.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter 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, München

TEXTNACHWEIS

Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 25./26. Oktober 1990; Adrian Kech und Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 12./13. Oktober 2017; Biographien: Renate Ulm (Seong-Jin Cho); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO; Gaffigan).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Édition A. Gutheil (S. et N. Koussewitzky) / Boosey & Hawkes, New York (Rachmaninow)
© Edition Peters, Leipzig (Strauss)