

WILSON

SCHWIZGEBEL

PREVIN

GERSHWIN

HORNGOLD

Donnerstag 12.12.2019

Freitag 13.12.2019

2. Abo B

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.00 Uhr

19/20

JOHN WILSON

Leitung

LOUIS SCHWIZGEBEL

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Elgin Heuerding

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 13.12.2019

Pausenzeichen:

Robert Jungwirth im Gespräch mit Louis Schwizgebel und John Wilson

ON DEMAND

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

PROGRAMM

ANDRÉ PREVIN

»Overture to a Comedy« for Orchestra

- Allegro con brio

GEORGE GERSHWIN

»Concerto in F« for Piano and Orchestra

- Allegro
- Adagio – Andante con moto
- Allegro agitato

Pause

ERICH WOLFGANG KORNGOLD

Symphonie Fis-Dur, op. 40

- Moderato, ma energico
- Scherzo. Allegro molto – Trio. Molto meno (tranquillo) – Molto tranquillo, dolce – Tempo I – Subito Allegro presto
- Adagio – Lento
- Finale. Allegro gaio

HOLLYWOOD UND KONZERTSAAL

Zu André Previn's *Overture to a Comedy*

Matthias Corvin

Entstehungszeit

1962/1963

Uraufführung

Januar 1963 mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

6. April 1929 in Berlin – 28. Februar 2019 in New York City

»Ich möchte weder nur Komponist, noch nur Dirigent oder nur Pianist sein. Ich bin stolz und glücklich, einfach Musiker zu sein. Es ist der beste Beruf der Welt, und ich bin dankbar, dass ich ihn habe«, sagte der US-Amerikaner André Previn über seine Profession. Mit seinem Tod am 28. Februar 2019 in New York verließ daher ein wahrer Workaholic die Klassikszene. Previn's Arbeitseifer war legendär. »Ich könnte mir nicht vorstellen, weniger zu arbeiten«, hat er 1983 einmal gesagt. Viele Engagement-Anfragen nahm er sofort mit »ja« an, oft ohne zu wissen, was ihn erwartete. Er brauchte diese ständigen Herausforderungen. Dennoch war für ihn die Vorstellung der größte »Horror«, als Dirigent plötzlich unvorbereitet vor einem Orchester zu stehen.

Previn war einzigartig. Es gibt auch keinen zweiten Musiker, der einen so genialen Spagat zwischen Jazz und Klassik hinbekam. Als Pianist und Dirigent bediente Previn ganz unterschiedliche Welten, tauchte einen Abend in den Jazzclub ab, um am nächsten Tag am Pult eines Spitzenorchesters zu stehen. Sogar für die »Traumfabrik« Hollywood lieferte er zahlreiche Soundtracks, vier Mal erhielt er dafür einen »Oscar« – den ersten für seine raffinierte Musical-Adaption zur Billy-Wilder-Komödie *Irma la Douce* (1963). Nachdem er der Filmbranche dann den Rücken zugekehrt hatte, entstanden Kompositionen für den Konzertsaal, darunter Konzerte und Orchesterstücke. Später komponierte Previn auch noch die Musicals *Coco* (1969) und *The Good Companions* (1974) sowie die Opern *A Streetcar Named Desire* (1998) und *Brief Encounter* (2009).

In seiner Offenheit gegenüber so vielen Richtungen übertraf Previn sogar seinen Kollegen Leonard Bernstein. Mit akribischem Gespür erkundete er gern unbekanntes Repertoire und legte eine bahnbrechende Gesamteinspielung der Symphonien und Konzerte des britischen Spätromantikers Ralph Vaughan Williams vor. Außerdem war er vermutlich der erste Dirigent, der Rachmaninows Zweite Symphonie 1973 ohne die bis dahin üblichen Kürzungen aufführte. Beides geschah während seiner ertragreichen Chefdirigentenzeit beim London Symphony Orchestra von 1969 bis 1979. Zahlreiche Tourneen, Schallplatten und eine mediale TV-Präsenz krönten jene Dekade. In den USA leitete Previn unter anderem das Pittsburgh Symphony Orchestra und das Los Angeles Philharmonic Orchestra. In den 1980er Jahren kehrte er als Chef des Royal Philharmonic Orchestra nach London zurück. Für seine Verdienste um die britische Musik erhob ihn die Queen 1996 in den Adelsstand.

Doch auch in die Schlagzeilen der Boulevardblätter geriet Previn immer wieder: Seine fünf Ehen hatten ausgesprochenen Promistatus. Nach der Jazzsängerin Betty Bennett, der Songwriterin Dory Langdon heiratete er 1970 die damals 25-jährige US-Schauspielerin Mia Farrow, 1982 Heather Hales und 2002 die Stargeigerin Anne-Sophie Mutter, der er sein Violinkonzert »Anne-Sophie« widmete. In dieser glitzernden Welt konnte oder wollte André Previn kaum mehr an seine Berliner Jugendzeit erinnert werden. Dort war er als Sohn eines Rechtsanwalts zur Welt gekommen. Sein Geburtsname lautete Andreas Ludwig Priwin. Da er als Kind bereits hervorragend Klavier spielte, wurde er im Alter von sieben Jahren am Stern'schen Konservatorium aufgenommen. Nach seiner Exmatrikulierung aufgrund seiner jüdischen Herkunft floh die Familie 1938 über Paris in die USA. 1943 wurde die Familie eingebürgert, aus den Priwins wurden die Previns, und der neue Wohnort lautete Los Angeles.

An der Westküste nahm die Karriere des jungen André Previn seinen Lauf: Bereits der Teenager konzertierte als Kino- und Jazzpianist. Er nahm erste Jazzalben auf und begann gleichzeitig als Dirigent, Arrangeur und Filmkomponist für Metro-Goldwyn-Mayer zu arbeiten. Die Klassik erkundete er wenig später mit dem befreundeten Geiger Joseph Szigeti. Previn war damals Anfang 20 und studierte mit Szigeti und weiteren Musikern viele Standardwerke der Kammermusik ein. Das Meiste in seinem Leben hat er sich »Learning-by-doing« beigebracht, auf eine akademische Ausbildung konnte er so verzichten. Zu seinen privaten Kompositionslehrern in den USA zählte er den russischstämmigen Joseph Achron und den in Wien geborenen Ernst Toch. Als Dirigent profitierte er viel vom Franzosen Pierre Monteux. In die Kunst der Instrumentation wies ihn der Italiener Mario Castelnuovo-Tedesco ein. Ein entscheidendes Jahr für Previn war 1962, als er am Pult des St. Louis Symphony Orchestra debütierte. Damals realisierte er als Pianist auch erste Klassikaufnahmen, darunter eine LP mit George Gershwins *Rhapsody in Blue* und dessen *Concerto in F* mit dem Orchestra André Kostelanetz (Columbia, 1960). Der Eintritt in die Klassikwelt war vollzogen.

Zu seinen ersten Klassikkompositionen aus jener Zeit gehört die im heutigen Konzert aufgeführte *Overture to a Comedy*. Previn hatte mit dem Genre Film damals noch nicht vollständig abgeschlossen. Der Titel mag darauf hinweisen, auch wenn kein konkretes Sujet genannt wird. Ein wenig Hollywood hört man aus den Klängen des 1963 vollendeten Werks heraus. Gleichsam ist es eine ambitioniert gearbeitete Musik, die dem verehrten Erich Wolfgang Korngold ebenso verpflichtet ist wie Leonard Bernsteins Musical *Candide*. Nach einem fanfarenartigen »Vorhang« wird das lustig umherspringende Hauptthema vorgestellt. Die Partitur enthält zahlreiche Holzbläser-Soli, Streicherpassagen entführen plötzlich in eine ganz andere Welt. Eher spukhaft wirkt die Musik nun. Nach einer Blechbläserfanfare folgt ein breiter Streicher-Gesang zu monotonen Paukenschlägen – das klingt fast, als würde der von Previn verehrte Schostakowitsch kurz vorbeischaun. Das Schlagwerk einschließlich Xylophon und wirbelnder kleiner Trommel befeuert den Orchesterklang. Das Hauptthema bleibt bis zur wirkungsvollen Dehnung gegen Ende stets präsent. Die Premiere der *Overture to a Comedy* fand im Januar 1963 beim Los Angeles Philharmonic Orchestra statt – selbstverständlich mit Previn am Dirigentenpult.

WAS IST AMERIKANISCHE MUSIK?

Zu George Gershwins *Concerto in F*

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1925

Uraufführung

3. Dezember 1925 in der New Yorker Carnegie Hall mit dem New York Symphony Orchestra unter der Leitung von Walter Damrosch; den Solopart spielte George Gershwin

Lebensdaten des Komponisten

26. September 1898 in Brooklyn, New York City – 11. Juli 1937 in Hollywood, Los Angeles

»What Is American Music?« Unter dieser Schlagzeile kündigte der gefeierte Bandleader Paul Whiteman zu Beginn des Jahres 1924 im *New York Tribune* ein Konzert an, das mit spektakulären Uraufführungen die genannte Frage ergründen sollte. Um die Antwort zu finden, vor allem aber um das Vorhaben mit klangvollen Namen zu schmücken, wurde ein Komitee eingesetzt, dem (angeblich) der Komponist Sergej Rachmaninow, die Sopranistin Alma Gluck sowie die Geiger Jascha Heifetz und Efrem Zimbalist angehörten – allesamt europäische Emigranten, die nun der amerikanischen Nation erklären sollten, wie ihre wahre Musik zu klingen habe. Die ganze Unternehmung war offenkundig nicht frei von Prahlerei und Prestigesucht. Doch Paul Whiteman, ein ehemaliger Bratschist aus Denver, hatte sich auf diese publikumswirksame Weise, mit Instinkt, Geschäftssinn und unverwüstlichem Selbstbewusstsein, den Weg nach oben gebahnt. Wenn er im mondänen Palais Royal am Broadway auftrat, im Smoking oder im weitgeschnittenen Frack, die weißen Handschuhe anlegte und mit effekthascherisch ellenlangem Taktstock sein neunköpfiges »Orchester« dirigierte, erinnerte der stämmige Mann mit Schnurrbart und Zylinder an ein elegantes Double von Oliver Hardy. Seine Bewunderer rühmten den gewieften Musiker und begnadeten Showman als »The King of Jazz«, ein Ehrentitel, der zumindest stark übertrieben erscheint, da Whitemans Band eine arrangierte Tanzmusik mit nur geringen improvisatorischen Anteilen spielte, die sich eingeständenermaßen weit entfernt hatte von den wilden Ursprüngen des Jazz in New Orleans.

Mit seinem Konzert, das er etwas hochtrabend als »Experiment in Modern Music« anpries, ging Whiteman in bewährter Manier in die Offensive. Er versprach den New Yorkern ein »Tongedicht in synkopiertem Rhythmus«, eine »Amerikanische Suite« – und ein »Jazz-Konzert«, an dem George Gershwin derzeit noch arbeite. Der ahnungslose Komponist selbst aber erfuhr davon erst aus der Zeitung, als ihm sein Bruder Ira jene Anzeige vom 4. Januar 1924 vorlas. Obgleich er mitten in den Vorbereitungen zur Premiere seines jüngsten Musicals steckte, brachte ihn die Überrumpelungstaktik des »King of Jazz« nicht in Verlegenheit. Tatsächlich begann Gershwin umgehend mit der Komposition eines Konzerts. Am 25. Januar bereits war das Werk fertig, eine Rhapsodie für Klavier und Jazzband, frei, impulsiv und unberechenbar in der Form, jugendlich und überschwänglich im Charakter. Den zündenden Titel des Stücks, *Rhapsody in Blue*, verdankte Gershwin seinem Bruder Ira, der eine Ausstellung des amerikanischen Malers James Whistler besucht und dort Bilder wie *Symphony in White* oder *Nocturne in Blue and Silver* gesehen hatte. Der poetische Name der Rhapsodie trifft zugleich ins Herz dieses »Jazz-Konzerts«, den langsamen Mittelteil, den Blues.

Was ist amerikanische Musik? Paul Whitemans ambitioniertes Programm ging am 12. Februar 1924 – ein symbolträchtiges Datum: Abraham Lincolns Geburtstag – über die Bühne der New Yorker Aeolian Hall. Doch das opulente Spektakel wäre bald der Vergessenheit anheimgefallen, hätten Whitemans Band und George Gershwin an jenem Abend nicht die *Rhapsody in Blue* uraufgeführt, die mit dem Sensationserfolg der ersten Stunde ihren Siegeszug um die Welt antrat und auf die Frage nach der amerikanischen Musik eine umwerfende, unwiderlegbar treffende Antwort gab. Bis zum heutigen Tag packt sie Musiker und Hörer als tönendes Abbild einer amerikanischen Großstadt in den exaltierten zwanziger Jahren. Und genau darauf kam es Gershwin an: »Ich versuchte mit der *Rhapsody* unsere Lebensart zu schildern, die schnellen Veränderungen, die Geschwindigkeit unseres modernen Lebens mit seiner Rastlosigkeit, dem

Chaos und der Vitalität«, verriet Gershwin. »Ich hörte sie als eine Art musikalisches Kaleidoskop von Amerika – unseres riesigen Schmelztiegels, unseres unnachahmlichen nationalen Elans, unseres großstädtischen Wahnsinns.«

George Gershwin, Sohn russisch-jüdischer Einwanderer aus dem New Yorker Stadtteil Brooklyn, hatte in wenigen Jahren mit seiner Musik einen steilen Aufstieg genommen, mit Hits wie *Swanee*, Musical comedies und Revuen eroberte er das verwöhnte und vergnügungssüchtige Publikum. Die *Rhapsody in Blue* jedoch markierte den Beginn einer neuen Zeitrechnung, mit ihr strebte Gershwin nach dem Ideal des »Symphonischen Jazz«. Und nur wenige Monate später, im Sommer und Herbst 1925, komponierte Gershwin im Auftrag der »Symphony Society of New York« gleich das nächste Klavierkonzert, das diesmal ausdrücklich den traditionellen Titel trug, *Concerto in F for Piano and Orchestra*, und das obendrein wie bei den europäischen Klassikern auf drei Sätze verteilt war, kunstvoll durchdacht mit Reminiszenzen und Reprisen, wenn der letzte Satz die beiden ersten spiegelt. Dennoch bilden die ererbten Formen und Verfahren kaum mehr als den Rahmen, den Grundriss, sozusagen den Stadtplan dieser Musik. Dieser amerikanischen Musik. Keine Spur von Historismus: Die harten Schnitte der Collage und die Ungezwungenheit eines Medleys bestimmen das Tempo, die Richtung und die Kehrtwenden der Handlung. Unüberhörbar schöpft das *Concerto* aus der Sphäre des Broadways, des Musicals, des »popular american song«. Aber es nimmt auch die charakteristischen Elemente des Jazz in sich auf, Synkopen und Off-beat-Akzente, die Blue notes, die »unreinen« Intervalle der afroamerikanischen Musik, die Dirty tones, die Wa-wa- und Growl-Effekte der Blechbläser, die Hot-Intonation.

Ob dieser »Jazz« jedoch wirklich das Attribut »symphonisch« verdient, im Sinne formaler Logik, darf bei allem Respekt bezweifelt werden. Aber darauf kommt es auch gar nicht an. »Denn als ich die Musik hörte, war mir plötzlich, als stünde das ganze Amerika in seiner vollen Pracht vor mir«, schwärmte der zeitgenössische Schriftsteller Beverley Nichols, nachdem ihm Gershwin das Konzert vorgespielt hatte. »Die Phrasen fegten über das Klavier mit einer Anmut, die an die strenge, konzentrierte Silhouette eines Wolkenkratzers erinnerte. Immer wieder waren die Bässe kurz davor, verrückt zu spielen. Es gab lebendige und launige Passagen, plappernd wie die Revuegirls vom Broadway, und dann wieder langsame, verschlossene Weisen, die das geheimnisvolle Mysterium der riesigen Wälder erahnen ließen.« Und der Musikkritiker der *New York World* schrieb nach der Uraufführung des Konzerts, die am 3. Dezember 1925 mit Gershwin am Klavier in der Carnegie Hall stattfand: »Gershwin ist die Gegenwart, mit all seiner Kühnheit, Impertinenz, seiner fiebrigen Freude an Bewegung, seinem Gleiten in eine rhythmisch-exotische Melancholie.«

Der Komponist selbst hat es offenbar nicht anders gesehen und gehört, sein *Concerto in F*: Das *Allegro*, der erste Satz, sei »schnell und pulsierend, er verkörpert den jungen und enthusiastischen Geist des amerikanischen Lebens«. Der langsame Mittelteil sei hingegen eine Art Notturmo, New York bei Nacht: »Er benutzt die Atmosphäre dessen, was man heutzutage als amerikanischen Blues bezeichnet, doch in einer reineren Form, als dieser für gewöhnlich behandelt wird«, erklärte Gershwin mit leicht relativierenden Bemerkungen, die auch als Antwort auf (und Verteidigung gegen) das Etikett des »Jazz-Konzerts« gedacht waren, das uns »heutzutage« so passend erscheint, dem Komponisten freilich mit der Zeit wie eine Zurückweisung vorkommen musste. Ein Schlagerkomponist soll Klavierkonzerte schreiben? »Ich habe lediglich versucht, gewisse Jazzrhythmen zu verwenden, jedoch mehr oder weniger im Rahmen symphonischer Linien«, protestierte Gershwin. Das *Finale* seines Konzerts allerdings sei »eine rhythmische Orgie, es beginnt ungestüm und behält dieses Tempo bei bis zum Schluss«.

Bis zum bitteren Ende. Das *Concerto in F* war nur der Anfang, der Auftakt zu immer neuen, ehrgeizigeren, anspruchsvolleren Werken, die Gershwin erfand: 1928 folgte die Tondichtung *An American in Paris*, 1932 die *Cuban Overture*. Die Oper *Porgy and Bess*, 1935 uraufgeführt, krönte das schaffensreiche Leben George Gershwins, das keine zwei Jahre später, am 11. Juli 1937, durch den frühen Tod des Komponisten, wegen eines inoperablen Gehirntumors, vor der Zeit zu Ende ging. »Welchen Grad der Meisterschaft er erreicht hätte, hätte er länger gelebt – darüber können wir heute nur rätseln«, befand sein Landsmann Leonard Bernstein.

SPÄTROMANTIK UND FILMMUSIK

Zu Erich Wolfgang Korngolds Symphonie Fis-Dur

Harald Hodeige

Entstehungszeit

1947–1952

Widmung

»Dem Andenken an Franklin Delano Roosevelt gewidmet«

Uraufführung

17. Oktober 1954 in Wien, Harold Byrns dirigierte die Wiener Symphoniker

Lebensdaten des Komponisten

29. Mai 1897 in Brünn – 29. November 1957 in Los Angeles

1909 ließ der Wiener Musikkritiker Julius Korngold, Nachfolger Eduard Hanslicks bei der *Neuen Freien Presse*, auf eigene Kosten drei Kompositionen seines damals zwölfjährigen Sohnes drucken. Die Noten, heißt es im Vorwort, waren nicht dazu bestimmt, »in die Öffentlichkeit zu geraten«. Vielmehr sollten sie »in nummerierten Exemplaren an Musiker und Musikkenner« verschickt werden, die »zum Zweck einer Feststellung« um ihr Urteil gebeten wurden. Die Reaktionen auf die Werke – der Sammelband enthielt Erich Wolfgang Korngolds Ballett-Pantomime *Der Schneemann*, sechs Charakterstücke zu *Don Quixote* sowie eine Klaviersonate in d-Moll – fielen einhellig enthusiastisch aus. »Selbst in den außerordentlichsten Fällen musikalischer Frühreife«, schrieb der bekannte Musikwissenschaftler Hermann Kretschmar, »bleibt die ihres Sohnes noch phänomenal«. Richard Strauss wünschte vorausschauend nach dem Partiturstudium mit »Schrecken und Furcht«, dass »ein sdch frühreifes Genie auch die normale Entwicklung nehmen möge, die ihm so innig zu wünschen wäre«. Arthur Nikisch begeisterte die »blühende Phantasie«, während Engelbert Humperdinck euphorisch von einem »Wunderkind aus dem Feenreich« schrieb – allerdings nicht ohne eine »bedenkliche Modernität« der Musik zu konstatieren. Kein Zweifel: Erich Wolfgang Korngold war das, was man ein musikalisches »Wunderkind« nennt. Bereits 1906 hatte Gustav Mahler dem damals Neunjährigen phänomenale musikalische Fähigkeiten bescheinigt, nachdem ihm dieser seine Märchenkantate *Gold* gezeigt hatte, während Strauss drei Jahre später lakonisch resümierte: »Gegen dieses Kind sind wir alle arm.«

Korngold hatte zunächst bei Robert Fuchs studiert, zu dessen Schülern am Wiener Konservatorium auch Gustav Mahler, Hugo Wolf, Arnold Schönberg, Franz Schreker und Alexander Zemlinsky gehörten. Auf Anraten Mahlers nahm Korngold dann aber Unterricht bei Zemlinsky, was sich als glückliche Fügung erwies: »Meine junge Phantasie«, so der Komponist rückblickend, »stand bald unter dem faszinierenden Eindruck dieses mit seiner fabelhaften Musikalität, mit der Originalität seiner Meinungen und Überzeugungen, der leichten Ironie in Mitteilung und Verkehr unbedingte Autorität ausströmenden Lehrers, dem mein ganzes Herz gehörte.« Wie Zemlinsky, der in den Worten seines Schülers damals »eine Art künstlerische Krise der Selbstbehauptung gegen die neuen und verführerischen radikalen Theorien seines von ihm verehrten Schwagers Arnold Schönberg durchmachte« (dem Ehemann von Zemlinskys Schwester Mathilde), hielt auch Korngold Zeit seines Lebens an der Tonalität fest. Als Zemlinsky nach etwa drei Jahren Unterricht im Sommer 1910 Wien verließ, um in Prag die Stelle des Musikdirektors am Neuen Deutschen Theater anzutreten, setzte Korngold seine Ausbildung bei dem berühmten Wiener Akademieprofessor Hermann Graedener fort. Nachdem Zemlinsky davon erfahren hatte, schrieb er scherzhaft: »Lieber Erich, ich höre, du lernst bei Graedener. Macht er Fortschritte?«

Als Erich Wolfgang Korngold 17 Jahre alt war, hatten bereits die renommiertesten Dirigenten der Zeit – Arthur Nikisch, Felix Weingartner, Bruno Walter und Richard Strauss – seine Werke fest im Repertoire. Überwältigenden Zuspruch hatte seine melodiengesättigte Oper *Die tote Stadt*, die nach ihrer Doppeluraufführung in Hamburg und Köln unter der Leitung von Egon Pollak bzw. Otto Klemperer am 4. Dezember 1920 an den wichtigsten Theatern des In- und Auslandes gespielt wurde. Auch sein Bühnenwerk *Das Wunder der Heliane* sorgte seit seiner frenetisch gefeierten Premiere am 7. Oktober 1927 am Hamburger Stadttheater für Furore. Das Stück konkurrierte

damals erfolgreich mit Ernst Kreneks Jazzoper *Johnny spielt auf*, was das 1784 von Joseph II. als Monopol gegründete Unternehmen *Österreichische Tabakregie* dazu brachte, zwei neue Zigarettenmarken auf den Markt zu bringen: die preiswerte *Jonny* ohne Filter und die milde *Heliane*, eine Luxuszigarette in goldener Dose.

1937 vollendete Korngold seine fünfte Oper *Die Kathrin*, deren unter Bruno Walter angesetzte Premiere an der Wiener Staatsoper durch den Einmarsch der Nationalsozialisten in Österreich verhindert wurde. Bereits während der Arbeit an diesem Werk hatte den Komponisten ein Angebot aus Hollywood vom Filmimperium *Warner Brothers* erreicht, für Max Reinhardts *Sommernachtstraum*-Verfilmung (1935) die gleichnamige Schauspielmusik von Felix Mendelssohn Bartholdy zu bearbeiten. Korngold nahm an, was der Beginn seiner zwölfjährigen Arbeit in Hollywood war: Von *Warner Brothers* mit einem Exklusivvertrag ausgestattet, avancierte er zu einem der erfolgreichsten Filmkomponisten überhaupt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte Korngold an seine früheren Triumphe in den »seriösen« Genres anzuknüpfen, weshalb er im Mai 1949 erstmals nach elf Jahren nach Europa reiste. Hier brachte er sich bei seinem alten Verleger Schott in Erinnerung, u. a. mit seinem zwei Jahre zuvor von Jascha Heifetz in St. Louis uraufgeführten Violinkonzert. Dem Verlag war die Musik allerdings nicht »modern« genug. Auch als Korngold das vermeintlich historische Gewicht der symphonischen Gattung in die Waagschale warf, erfolgte keine Reaktion: In einem Brief vom 27. November 1949 hatte der Komponist das Mainzer Unternehmen wissen lassen, dass er »mitten in der Komposition einer – – Symphonie!« sei, was den Verantwortlichen bei Schott allerdings als purer Anachronismus erschien. In einem Brief an den Musikpädagogen und -kritiker Joseph Marx schrieb Korngold über sein neues Werk: »Meine Augen haben dabei mehr gelitten, als die Ohren des Publikums zu leiden haben werden.«

Nachdem sich die Uraufführung von Korngolds Symphonie in den Vereinigten Staaten nicht realisieren lassen, fand die Premiere schließlich am 17. Oktober 1954 im Rahmen einer Rundfunkübertragung im Großen Sendesaal des Rundfunks Wien statt – nach: »unzureichende[r] Probenarbeit mit einem todmüden, überlasteten Orchester« und unter einem »enthusiastischen, aber doch leider zweitrangigen Dirigenten«, wie der Komponist in einem Brief vom 26. Oktober 1954 bemerkte. Dennoch wurde das Stück durchaus freundlich aufgenommen, zumindest von der lokalpatriotisch und antimodern gestimmten Presse, was allerdings folgenlos blieb. Zu Korngolds Lebzeiten wurde die Symphonie nur noch 1955 in Graz und München (mit Jan Koetsier und den Münchner Philharmonikern) für den Rundfunk produziert. Rudolf Kempe präsentierte erst 1972 die erste Wiederaufführung mit den Münchner Philharmonikern, woraufhin Karl Schumann, der einflussreiche Münchner Kritiker, den »Drang zum Monumentalen« bemängelte, »ein Hauptübel der dreißiger Jahre«, der sich in der »lange[n], laute[n] Partitur« zeige.

Korngold komponierte mit seiner einzigen Symphonie ein in vielerlei Hinsicht ungewöhnliches Werk. Auffallend ist zunächst die seltene Tonart Fis-Dur (Korngolds Lieblingstonart), die sich nur noch in den Entwürfen von Mahlers unvollendeter Zehnter sowie in Olivier Messiaens *Turangalila-Symphonie* findet. Ebenfalls erstaunlich ist die massive Orchesterbesetzung mit großem Schlagzeugapparat sowie die Widmung an den 1945 verstorbenen US-Präsidenten Franklin Delano Roosevelt: Mit seiner Fis-Dur-Symphonie dankte Korngold dem Land, das ihm Asyl gewährt und ihm eine berufliche Zukunft ermöglicht hatte und dessen Staatsbürger er 1943 geworden war. Korngolds Musik zeichnet sich durch eine glanzvolle Orchesterbehandlung, den erstaunlichen Einsatz der Instrumente und ihre expressive Wirkung aus. Allerdings lassen bereits die gegen das Grundmetrum verschobenen Orchesterschläge zu Beginn des Kopfsatzes vermuten, dass Schmerz, Verzweiflung und Resignation zentrale Ausdrucksbereiche sind – eine Grundstimmung, die durch die wenigen optimistisch klingenden Partien nicht wirklich aufgewogen wird. Tatsächlich gehört das einleitende *Moderato, ma energico* mit seiner rhythmischen Zerrissenheit zum »Modernsten« was Korngold je geschrieben hat: ein bisweilen skurrile Züge annehmender Totentanz, dessen rhythmische Energie kaum zu bändigen ist.

Eine andere Welt eröffnet das brillant instrumentierte *Scherzo*, das als federleichte Orchester-Tarantella daherkommt. Der vorüberhuschende Impuls dieser hochvirtuosen Musik wird von einem Mittelabschnitt mit »heroischem Hörnerklang« unterbrochen – ein Motiv, das aus Korngolds Musik

zum Historienfilm *Juárez* von 1939 stammt –, während ein »ruhiges, gesangvolles *Trio* in der Art eines Wiegenliedes« (Korngold) für einen stimmungsvollen Kontrast sorgt.

Es folgt ein elegisches *Adagio* von rund einer Viertelstunde Aufführungsdauer, mit dem der Komponist ein letztes Mal den versunkenen Klangwelten aus Bruckners und Mahlers Symphonik seine Reverenz erwies. Das von den Pauken bei der Wiederholung dramatisch akzentuierte Hauptthema stammt allerdings aus der Musik zu dem opulenten Filmdrama *The Private Lives of Elizabeth and Essex* von 1939 mit Errol Flynn und Bette Davis in den Hauptrollen (und ist dort mit der tragischen Verstrickung der beiden assoziiert), während das zweite Thema aus einem Fragment des »Main Title« aus dem romantischen Seeabenteuer *Captain Blood* (1935) abgeleitet ist. Weiterhin klingt in der Durchführung ein zentraler Gedanke der Oscar-prämierten Musik zum Historienstreifen *Anthony Adverse* (1936) an, das hier zu einem emphatischen Abgesang auf eine für immer verlorene Zeit umgedeutet wird. Alle musikalischen Motive und Themen, die übernommenen wie die neukomponierten, werden von Korngold kunstvoll zu einer neuen Einheit zusammengefügt, wobei solistische Einschübe von Violine und Flöte immer wieder lyrische Ruhepunkte schaffen.

Auf den »elegischen Abgesang« des *Adagios* (Korngold) folgt ein schwungvolles *Schluss-Rondo* mit charakteristischen Piccolo- und Querflötensoli, wobei viele der bereits bekannten musikalischen Gesten noch einmal rekapituliert werden – etwa zu Beginn das zweite Thema des Kopfsatzes, das hier zu einem unbeschwerten Tanz mutiert. Zudem lässt Korngold ein lyrisches Thema aus dem Film-Melodrama *Kings Row* von 1942 (mit Ronald Reagan in einer der Hauptrollen) einfließen, das mit Hilfe synkopischer Verschiebungen allerdings stark verfremdet wird. Formal basiert dieses kaleidoskopartige *Finale* auf einer Art Kettentechnik, bei der mit Hilfe fortwährender Motivabspaltungen rhapsodische Episoden aneinandergereiht werden. Den Abschluss bildet ein Rückgriff auf die Coda des Kopfsatzes, deren musikalische Gedanken nun im abschließenden, triumphalen Fis-Dur kulminieren.

Korngold hat mehrfach betont, dass es sich bei seiner Fis-Dur-Symphonie um »reine, absolute« Musik handele. Dass er in dem Werk dennoch hörbar von seinen Erfahrungen als Filmkomponist profitieren konnte – tatsächlich fließen die beiden scheinbar gegensätzlichen musikalischen Welten hier bruchlos ineinander –, war für ihn kein Widerspruch: »Nie habe ich einen Unterschied zwischen meiner Filmmusik, den Opern und den konzertanten Werken gemacht. Genau wie für die Oper will ich für den Film dramatische, melodische Musik schaffen, die symphonische Entwicklung und Themenreichtum besitzt.«

VON PULT ZU PULT (16)

November/Dezember 2019

Dass wir Karin Löffler (Erste Geige, Mitglied im BRSO seit 2006) und Hansjörg Profanter (Solo-Posaune, Mitglied seit 1979) vor der beeindruckenden Kulisse der Gin City treffen, sollte nicht zu falschen Schlüssen führen. Für ihre Standfestigkeit im Beruf brauchen beide keine entspannenden Getränke, sondern vor allem viel Zeit für ihr Instrument und die Fähigkeit zur Fokussierung. Im Gespräch mit Vera Baur erzählen sie, wie ihr tägliches Musikerdasein zwischen Proben, Konzert und Üben aussieht.

VB *Jeder Konzertbesucher sieht und hört es: Ein Geiger hat sehr viel mehr Noten zu spielen als ein Blechbläser. Was bedeutet das für die Konzertsituation?*

KL Bei gewissen Stücken muss man seine Kräfte doch einteilen, etwa bei Strauss oder in den Symphonien von Bruckner und Mahler. Natürlich möchte man schon im ersten Satz emotional alles geben, aber man weiß, dass noch 80 Minuten folgen und man auch bis zu diesem Schluss kommen muss. Das ist eine Erfahrungssache. Wenn man die Stücke schon oft gespielt hat, weiß man genau, wie weit man gehen kann, um bis zum Ende voll dabei zu sein.

HJP Auch für uns Blechbläser sind Bruckner- und Mahler-Symphonien besonders anstrengend, weil wir hier über lange Passagen laut spielen müssen. Und auch wir müssen uns unsere Kraft gut einteilen. Dennoch sind für uns kurze, leise Einsätze stressiger, als wenn wir alle zusammen ein schönes Forte spielen. Berühmte Beispiele sind die Erste und die Vierte Symphonie von Brahms, in denen wir drei Sätze lang warten, im vierten aber einen heiklen Einsatz haben. In diesem Fall hilft es mir, die ganze Zeit diese schöne Musik zu hören, und dann will man es natürlich genauso gut machen wie die Kollegen.

VB *Unterscheidet sich das Üben für einen Streicher und einen Blechbläser?*

KL Ich habe für mich festgestellt, dass das Üben ein Prozess ist, der sich ständig wandelt. Natürlich gibt es eine Grundtechnik, die man übt, wie Tonleitern, Doppelgriffe, Etüden usw. Aber abgesehen davon hat es viel mit dem Repertoire zu tun, das man gerade spielt. Wenn Mahlers Neunte Symphonie auf dem Programm steht, mit dem großen 25-minütigen Abgesang am Ende, dann fange ich Wochen im Voraus an, Tonleitern mit ganz langsamem Bogen zu üben und den spezifischen Klang zu suchen, der für diesen Satz nötig ist. Wenn wir aber eine Mozart-Symphonie spielen, in der ein spritziges Spiccato verlangt wird, dann werde ich mir Etüden vornehmen, an denen ich diese Dinge separat üben kann.

HJP Auch wir üben immer unterschiedlich. Je nachdem, ob wir Bruckner, Mozart oder Schubert spielen, müssen wir einen anderen Klang erzeugen, eine andere Kraft oder eine andere Leichtigkeit erreichen. Aber für mich ist das Grundlegende am Üben doch die Fitness auf dem Instrument. Das ist bei uns Blechbläsern ein bisschen wie bei Sportlern. Die Muskulatur, die Lungenkapazität und der Ansatz müssen fast täglich trainiert werden, sonst geht alles schnell verloren.

VB *Wie lange können Sie das Instrument auch mal zur Seite legen?*

KL Ich kann meine Geige in den Sommerferien schon mal vier oder fünf Wochen weglegen. Einmal im Jahr brauche ich das auch. Ansonsten schaut man aber, dass man sich fit hält, auch wenn man mal zwei, drei Wochen keinen Dienst hat. In einer solchen Zeit übe ich vielleicht nur jeden zweiten Tag und dann wieder intensiver, eine Woche bevor die nächste Probenphase beginnt.

HJP In meinen ersten Jahren im Orchester habe ich auch im Urlaub immer durchgespielt. Aber jetzt habe ich gemerkt, dass es gut ist, auch mal eine längere Pause zu machen, wobei für mich das Maximum zwei oder drei Wochen sind. Sonst hat man danach wieder einen viel zu weiten Anstieg. Unter dem Jahr übe ich tatsächlich fast jeden Tag, auch Samstag und Sonntag, Weihnachten und Ostern – dann aber nur kurz (*lacht*). Ein berühmter Kollege hat einmal gesagt: Wenn ich einen Tag nicht übe, merke ich es, bei zwei Tagen merken es die Kollegen und bei drei Tagen das Publikum. So könnte man die Sache überspitzt formulieren.

VB *Wie sieht ein durchschnittlicher Tag mit Dienst und Üben aus?*

HJP Ich spiele mich in der Früh zu Hause eine Dreiviertelstunde ein, dann gehe ich zur Probe und spiele davor nochmal eine Viertelstunde. Nach der fünfstündigen Probe kommt es häufig vor, dass ich nochmal die schweren Stellen durchspiele oder schon das Repertoire des nächsten Konzertes einstudiere.

KL Ich würde auch gerne vor dem Dienst üben, aber das schaffe ich mit den Kindern derzeit leider nicht. Ich versuche aber, so rechtzeitig da zu sein, dass ich vor Probenbeginn noch eine halbe Stunde auf der Bühne die Stellen durchgehen kann, die ich vom Vortag als schwer in Erinnerung habe. Auch nach dem Dienst übe ich oft noch. Je nachdem, was wir spielen, ist das einfach nötig. Bestimmte Stellen muss man nochmal für sich durchanalysieren. Das Programm der nächsten Woche übe ich dann meistens am Wochenende.

HJP In einer Woche, in der ich Dienst habe, passiert für mich nicht viel anderes. Da lebe ich wirklich nur dafür. Man muss sehr fokussiert sein.

VB *Kann das häusliche Üben auch mal zu viel werden für die Umgebung?*

HJP Ich spiele ja schon in der Früh, dann wieder nach dem Dienst und manchmal noch am späten Abend. Dabei absolviere ich oft auch nur dieses tägliche Fitnessprogramm. Dann frage ich manchmal meine Familie: Ist das nicht schlimm für euch? Sie antworten mir immer: Wir hören das gar nicht mehr! Aber ich denke, sie wollen nur nett zu mir sein (*lacht*).

KL Meine Situation ist sehr komfortabel: Wir haben im Keller ein Studio. Wenn ich dort spiele, hört mich niemand. Ich kann also zu jeder Tages- und Nachtzeit üben. In der früheren Wohnung war es sogar so, dass die Nachbarn öfters gefragt haben, ob ich nicht mal die Fenster öffnen könne, wenn ich übe, es sei so schön, die Geigenklänge im Hof zu hören. Aber das habe ich natürlich nur gemacht, wenn ich keine Technik geübt habe (*lacht*).

VB *Gibt es im Vorfeld Gespräche über die Stücke der nächsten Programme?*

KL Ja, z. B. wenn ein Stück auf dem Programm steht, das wir noch nicht gespielt haben. Ich erinnere mich an *Das Buch mit sieben Siegeln* von Franz Schmidt. Eine Kollegin machte mich drei Wochen vorher darauf aufmerksam, dass dieses Stück extrem lang und schwer sei. Über solche Hinweise ist man sehr froh und holt sich die Noten entsprechend früher. Mitunter sitze ich da schon mal eine Woche jeden Tag dran, bis ich alle Noten in den Fingern habe. Eine besondere Aufgabe war auch *Die Walküre* Anfang des Jahres. Da haben wir sehr davon profitiert, dass viele Kollegen aus den Ersten Geigen jedes Jahr in Bayreuth spielen und dieses Repertoire unglaublich gut kennen. So habe ich mich mit einer Kollegin zusammengesetzt und mir zeigen lassen, welche Stellen dieser ganzen 80 Seiten ich üben muss. Ich konnte mir also alle schwierigen Passagen vorab markieren. Aber ich habe auch eine Aufnahme angehört und die Noten mitgelesen. Das ist auch ein guter Weg, um ein Gefühl für die Stimme zu bekommen.

HJP Ich glaube, das machen in der Zwischenzeit fast alle. Besonders spannend finde ich persönlich aber Werke, von denen es keine Aufnahmen gibt, die Uraufführungen in der musica viva etwa. In diesen Fällen ist von jedem einzelnen Kollegen große Kreativität gefordert. Mit dieser ersten Aufführung setzt man in gewisser Weise auch einen Maßstab.

VB *Worauf müssen Sie achten, um gesundheitlich in Balance zu bleiben?*

HJP Die Gesundheit ist ein ganz wichtiger Faktor, um gut durchs Musikerleben zu kommen. Für uns Blechbläser ergibt sich oft das Problem, dass mit dem Alter das Lungenvolumen abnimmt. Auch die Muskelspannung und die Flexibilität werden nicht besser – leider. Vielleicht musste ich immer schon mehr Technik üben als andere und nach 40 Jahren im Orchester wird es auch nicht weniger (*schmunzelt*). Ich versuche, mich mit viel Sport fit zu halten. Das bringt meinen Körper und meine Psyche in einen guten Einklang. Sport macht mir Spaß, dennoch ertappe ich mich manchmal dabei, dass ich ihn nicht immer aus purer Freude betreibe, sondern um fit für die Musik zu sein.

KL Da kann ich nur bewundernd zuhören. Je länger ich im Orchester bin, desto mehr spüre auch ich die Notwendigkeit, mehr für die körperliche Fitness zu tun. Ich habe jetzt mit Kieser-Training angefangen. Durch die einseitige Haltung bei uns Streichern und die Haltekraft, die wir brauchen, ist ein Muskeltraining sehr wichtig. Und ich merke tatsächlich schon eine Verbesserung, ich habe weniger Rücken- und Nackenschmerzen.

VB *Hilft der Sport auch beim Umgang mit den mentalen Belastungen?*

HJP Ja, man lässt durch den Sport einiges los. Auch ein ruhiges Umfeld ist für mich sehr wichtig und dass ich mir keinen unnötigen Stress aufhalse. Vor einem Konzerttag bin ich manchmal nicht so gut ansprechbar. Aber wenn es ernst wird, versuche ich die Anspannung hinter mir zu lassen.

KL Das mentale Training ist eine Daueraufgabe. Jeder geht damit anders um, und es hat auch viel mit den verschiedenen Lebensphasen zu tun. Als ich frisch ins Orchester kam, habe ich mir über Lampenfieber überhaupt keine Gedanken gemacht. Irgendwann wurde es dann aber doch ein Thema. Das war der einzige Moment in meinem Leben, wo ich wirklich regelmäßig joggen ging. Ich musste vor den Konzerten einfach viel rennen. Und ich habe mir Rat geholt bei Kollegen, die sich mit diesem Thema schon auseinandergesetzt haben. Auch für mich ist die Ruhe vor dem Konzert sehr wichtig, dass man einen Moment für sich ist und sich fokussieren kann. Dann geht man ganz anders auf die Bühne.

BIOGRAPHIEN

LOUIS SCHWIZGEBEL

Der 1987 in Genf geborene Pianist Louis Schwizgebel begann seine musikalische Ausbildung bei Brigitte Meyer in Lausanne und bei Pascal Devoyon in Berlin. Später führte er sein Studium an der Juilliard School in New York und an der Londoner Royal Academy of Music fort. Schon mit 17 Jahren gewann er den Zweiten Preis des Concours de Genève 2005 und zwei Jahre später die Young Concert Artists International Auditions in New York. 2012 wurde er ebenfalls mit dem Zweiten Preis des Leeds International Piano Competition ausgezeichnet, und ein Jahr später folgte die Ernennung zum BBC New Generation Artist für die Periode von 2013 bis 2015. Der chinesisch-schweizerische Pianist pflegt eine enge Verbindung zu seinem Geburtsland. So konzertiert er regelmäßig in der Schweiz. In der Saison 2019/ 2020 wird er in Zug, Sitten und Zürich Recitals mit Werken von Debussy, Rachmaninow und Mussorgsky geben. Aber auch international hat sich Louis Schwizgebel einen hervorragenden Ruf erworben. Zuletzt war er mit einem Solo-Programm in der Londoner Wigmore Hall zu erleben. Mit dem Cincinnati Symphony Orchestra hat er das Piano Concerto der afroamerikanischen Komponistin Florence Price und mit dem Hungarian National Philharmonic das Zweite Klavierkonzert vom Camille Saint-Saëns aufgeführt. Louis Schwizgebel ist gerngesehener Gast bei vielen Festivals wie dem Rheingau Musikfestival, dem Lille Piano Festival, dem Singapore International Piano Festival und dem Klavierfest Ruhr. Er arbeitete mit dem Philharmonia Orchestra, dem Orchestre National de France, dem Danish National Symphony Orchestra, dem Oslo Philharmonic, dem Tonhalle-Orchester Zürich sowie dem Nagoya und dem Shanghai Philharmonic Orchestra zusammen, unter der Leitung von Charles Dutoit, Louis Langrée, Edward Gardner, Lahav Shani und Robin Ticciati. Seine stetig anwachsende Diskographie ist höchst vielseitig, 2014 veröffentlichte er eine Aufnahme mit Beethovens ersten beiden Klavierkonzerten, begleitet vom London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Thierry Fischer. Für seine neueste CD hat Louis Schwizgebel die Klaviersonaten D 845 und D 958 von Franz Schubert eingespielt. In dieser Saison gastierte der Pianist beim hr-Sinfonieorchester mit Beethovens Erstem Klavierkonzert unter der Leitung von Ben Gernon, gab seine Debüts in Australien und Neuseeland und spielte mit dem australischen Tasmanian Symphony Orchestra sowie mit dem Auckland Philharmonia Orchestra Ravels Klavierkonzert in G-Dur. Außerdem wird er in dieser Spielzeit mit dem Omaha Symphony Orchestra erneut mit Gershwins *Rhapsody in Blue* und Florence Prices *Concerto in One Movement* zu hören sein.

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 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent 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. Tournéen 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.

JOHN WILSON

Der Brite John Wilson gibt mit diesem Konzert sein Debüt beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Auch steht er in dieser Saison beim Danish National Symphony Orchestra, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und dem Sinfonieorchester Basel erstmals am Pult. Zudem ist er Gastdirigent bei den großen englischen Orchestern, aber auch beim Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Budapest Festival Orchestra, dem Swedish Radio Symphony Orchestra und dem Oslo Philharmonic Orchestra, sowie in Australien beim Sydney Symphony Orchestra. Seine musikalische Ausbildung erhielt John Wilson am Royal College of Music in den Fächern Komposition und Dirigieren. 1994 gründete er sein eigenes Orchester, das John Wilson Orchestra, mit dem er sich dem Goldenen Zeitalter der Musik Hollywoods und des Broadways widmet und diese Programme regelmäßig in Großbritannien aufführt, zuletzt im Sommer 2019 bei den BBC Proms. Er ist daher nicht nur Dirigent und Musikologe, sondern auch Arrangeur für Big Band Jazz. 2018 eröffnete John Wilson das Aldeburgh Festival mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra und stellte mit seinem John Wilson Orchestra ein musikalisches Porträt von Leonard Bernstein vor. Sein Opern-Debüt gab er 2016 mit Puccinis *Madama Butterfly* an der Glyndebourne Festival Opera, wo er dieses Jahr für Jules Massenets *Cendrillon* zurückkehrte, und 2018 dirigierte er Gershwins *Porgy and Bess* an der English National Opera. Das Debüt an der Metropolitan Opera in New York ist bereits geplant. John Wilsons Diskographie gestaltet sich, wie seine musikalischen Interessen, sehr vielfältig, so gibt es mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dessen Associate Guest Conductor er seit 2016 ist, eine dreiteilige Reihe zu Richard Rodney Bennetts symphonischen Werken. Außerdem legte er das symphonische Gesamtwerk von Aaron Copland auf vier CDs mit dem BBC Philharmonic Orchestra sowie mehrere Musical- und Filmmusik-Alben mit seinem John Wilson Orchestra vor. In diesem Jahr erschien mit Korngolds Symphonie in Fis seine erste Aufnahme mit der Sinfonia of London, einem Orchester für Filmmusik und Soundtracks, das der Brite im Jahr 2018 in neu formierter Form wieder auf das Podium brachte. Wilsons Interesse ist es, historische Soundtracks der Metro-Goldwyn-Mayer-Filme, die im Jahr 1969 zerstört wurden, zu rekonstruieren. Nicht zuletzt deswegen wurde John Wilson 2018 mit dem Distinguished Musician Award der Incorporated Society of Musicians für seine großen Verdienste um die Musik ausgezeichnet.

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

Matthias Corvin, Wolfgang Stähr, Harald Hodeige: Originalbeiträge; Biographien: Marlene Wagner (Schwizgebel); Renate Ulm (Wilson); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Interview Hansjörg Profanter und Karin Löffler: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© MCA Music – Universal Music Publishing Group (Previn);

© Schott Music International (Gershwin und Korngold)