

GATTI
STRAUSS
WAGNER
BERLIOZ

Donnerstag 3.3.2022

Freitag 4.3.2022

20.00 – 22.00 Uhr

2. Abo C

Herkulesaal

2021/2022

DANIELE GATTI

Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 4.3.2022, 20.00 Uhr

Pausenzeichen:

Antonia Goldhammer im Gespräch mit Daniele Gatti

ON DEMAND

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

PROGRAMM

RICHARD STRAUSS

»Don Juan«

Tondichtung nach Nikolaus Lenau für großes Orchester, op. 20

- Allegro molto con brio

RICHARD WAGNER

»Die Meistersinger von Nürnberg«

Einleitung zum dritten Aufzug

- Etwas gedehnt – Sehr feierlich

Pause

HECTOR BERLIOZ

»Symphonie fantastique«, op. 14

»Épisode de la vie d'un artiste«

- Rêveries – Passions. Largo – Allegro agitato e appassionato assai
- Un bal. Valse. Allegretto non troppo
- Scène aux champs. Adagio
- Marche au supplice. Allegretto non troppo
- Songe d'une nuit de Sabbat. Larghetto – Allegro – Dies Irae – Ronde du Sabbat

DICHTUNG UND DRAMA

Zu Richard Strauss' *Don Juan* op. 20

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

Vom Frühjahr bis zum 30. September 1888

Widmung

»Meinem lieben Freunde Ludwig Thuille«

Uraufführung

11. November 1889 im Weimarer Hoftheater mit der Großherzoglichen Hofkapelle unter Richard Strauss

Lebensdaten des Komponisten

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

»Neulich war ich also im Siegfried und sage Dir, gelangweilt habe ich mich wie ein Mops«, beklagte sich Richard Strauss 1878 in einem Brief an seinen Jugendfreund Ludwig Thuille. »Die Geiger erschöpfen sich in ewigen Tremolos und das Blech in Geigenpassagen und sogar die Trompetensordine hat Wagner angewendet, um alles nur recht scheußlich und infam zu machen.« Es fällt nicht schwer, hinter diesen Zeilen die Ansichten des Vaters, des Hornisten Franz Strauss, zu erkennen, der seinen Sohn in streng konservativem Geist zur Verehrung der Klassiker erzog – und zu einer entschiedenen Wagner-Gegnerschaft. Am 22. Juli 1879 teilte Richard Strauss seinem Freund Thuille mit: »Ich spiele jetzt aus unsrer Mozartausgabe sehr fleißig Mozartsche Klavierkonzerte und sage Dir, es ist herrlich, es ist für mich der größte Genuß. Diese Gedankenfülle, dieser Harmoniereichthum und dennoch das Maßhalten in allem, die herrlichen, lieblichen, zarten, köstlichen Gedanken selbst, diese feine Begleitung. Doch so etwas kann man jetzt nicht mehr spielen! Jetzt nur mehr Schmarrn: entweder Gesäusel oder rohes Brausen und Schmettern oder platter musikalischer Unsinn! Während Mozart mit wenigen Mitteln alles sagt, was einen Hörer erquicken kann und wahrhaft ergötzen und erbauen, sagen jene mit allen Mitteln garnichts oder nur wenig. Es ist gerade die verkehrte Welt! Zum davonlaufen!«

Im Winter 1885/1886 jedoch begann sich der Wind zu drehen: In seiner Zeit als Musikdirektor in Meiningen lernte Strauss den Komponisten Alexander Ritter kennen, eine Begegnung, die er später als »Wendepunkt« seines Lebens bewerten sollte. Ritter wurde zum musikalisch-philosophischen Ratgeber und väterlichen Freund des jungen Münchners: Ihm verdanke er mehr »als irgendeinem anderen lebenden oder toten Menschen«, bekannte Strauss. Und die enge Verbindung riss auch nicht ab, als er im Sommer 1886 in seine Heimatstadt zurückkehrte, um dort als dritter Kapellmeister an der Hofoper zu dirigieren, denn auch Ritter hatte sich entschlossen, seine Anstellung als Geiger in der Meininger Hofkapelle aufzugeben und ebenfalls nach München zu wechseln. Alexander Ritter (1833–1896), ein radikaler Wagner-Anhänger, vermochte seinen Schützling schon bald zur Programmmusik eines Franz Liszt und dem Gesamtkunstwerk des Bayreuther Meisters zu bekehren. »Sein Einfluß hatte etwas Sturmwindartiges«, erklärte Strauss. »Er drängte mich dazu, das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben haben.« Die Sonatenform, so lautete eine der »Lehren« des Alexander Ritter, sei mit Beethoven »bis aufs Äußerste erweitert worden«. Im Schaffen der nachgeborenen Epigonen – zu denen der fanatische Wagnerianer auch Brahms zählte! – sei davon nicht mehr als ein »leeres Gehäuse« übriggeblieben, »in dem bequem Hanslicks tönende Floskeln Platz« hätten. Die Ritter'sche Ideologie, ein Echo der Schriften Richard Wagners, fiel bei Strauss auf fruchtbaren Boden und gab seinem frühen Schaffen wichtige und produktive Anstöße: Theoretische Einsichten mit tiefgreifenden Folgen für die kompositorische Praxis. »Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen – dieses Lisztsche Grundprinzip seiner sinfonischen Werke, in denen tatsächlich die poetische Idee auch zugleich das formbildende Element war, wurde mir von da ab der Leitfaden für meine eigenen sinfonischen Arbeiten«, schrieb Strauss im Rückblick auf jene für seinen künstlerischen Werdegang so entscheidende Zeit.

Strauss hat diesen Standpunkt später nie wieder mit solcher Unbedingtheit vertreten wie in den Jahren nach der Bekanntschaft mit Alexander Ritter: Nur die Programmmusik sei die »eigentliche Musik«, die »wahre Kunst«, behauptete er damals; für eine »ganz äußerliche musikalische Logik« fehle ihm jedes Verständnis, »da ich nurmehr eine dichterische Logik anerkenne«. In einem Brief vom 24. August 1888 an Hans von Bülow, verfasst wenige Wochen vor Abschluss der *Don Juan*-Partitur, versuchte Strauss, seine neugewonnenen Vorstellungen vom Komponieren darzulegen: »Will man nun ein in Stimmung und konsequentem Aufbau einheitliches Kunstwerk schaffen und soll dasselbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muß das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee, mag dieselbe nun als Programm dem Werke beigefügt werden oder nicht.« Diese mit dem Anspruch der Allgemeinverbindlichkeit formulierte These fand jedenfalls in den Werken, an denen Strauss zur selben Zeit arbeitete, ihre eindrucksvolle Bestätigung. Ein Blick in die Kompositionsskizzen des *Don Juan* verrät, dass verbale Notizen die Entwürfe der Themen und Motive begleiteten und Strauss zu seiner eigenen Orientierung detaillierte programmatische Leitlinien fixierte. Die Textfragmente aus Nikolaus Lenaus dramatischem Gedicht *Don Juan* (1844), die Strauss der Partitur voranstellte, umreißen dagegen weniger den Verlauf der Komposition als vielmehr deren allgemeinen Charakter. »Hinaus und fort nach immer neuen Siegen, / So lang der Jugend Feuerpulse fliegen!« – dieser Ausruf des Lenau'schen Don Juan trifft die impulsive Eigenart der Tondichtung am besten, die rauschhafte Ästhetik des Augenblicks, das lodernde Temperament einer Musik, die aufflammt, stets aufs Neue sich entzündet, verglüht, um schließlich in den öden und fahlen Klängen der letzten Takte zu verlöschen – wie der in Selbstekel und Lebensüberdruß sterbende Held. *Don Juan* – der Titel des Werkes ist zugleich sein Programm.

»Die Art seines Talents weist den Komponisten eigentlich auf den Weg des Musikdramas«, erkannte der Wiener Kritiker Eduard Hanslick im Januar 1895. Diesen Weg allerdings hatte Strauss längst betreten, denn schon im Vorjahr, am 10. Mai 1894, war in Weimar sein Opernerstling *Guntram* uraufgeführt worden. Doch nicht der *Guntram*, so lässt sich feststellen, nicht das »Gesellenstück« des enthusiastischen Wagnerianers, sondern die Tondichtungen waren es, die Richard Strauss den Weg zu seinen großen, unvergänglichen Musikdramen ebneten. In den symphonisch-programmatischen Werken gelang es dem Komponisten, sich von dem »prunkvollen 4-Hörner-Orgelklang des Wagnerschen Orchesters« zu lösen und das gewaltige

spätromantische Instrumentarium vielfältig aufzuschlüsseln, Transparenz und Beweglichkeit zu erzielen und zu einer stärkeren Individualisierung der Stimmen zu finden. Der begnadete Musikdramatiker Strauss schuf sich in jenen Jahren, die der *Salome*, der *Elektra* und dem *Rosenkavalier* wegbereitend vorangingen, eine eigene, unverwechselbare Orchestersprache, die ihn auch ohne Worte und Gesang zu musikalischer Psychologie und aussagekräftigen Klangbildern, zu präziser Charakterzeichnung und realistischer Situationsbeschreibung befähigte. Ein logischer, schöpferisch konsequenter Entwicklungszug verbindet folglich die Kompositionen der Strauss'schen Programmmusik mit seinen späteren Opern. Man muss durchaus nicht mit Gabriel Fauré einverstanden sein, der die *Salome* als eine »symphonische Dichtung mit Gesangsstimmen« bezeichnete – ein Urteil, das der meisterhaften Behandlung der menschlichen Stimme in Deklamation und Kantabilität überhaupt nicht gerecht wird –, um dennoch zu erkennen, dass es der orchestrale Kosmos ist, der mit seinen Leitmotiven, Klangfarben und Zwischentönen, mit seinen geheimnisvollen Lauten, bizarren Effekten und poetischen Schönheiten das Strauss'sche Musikdrama von Grund auf beherrscht und den handelnden Figuren Statur und Tiefe verleiht. Als Tondichter und Dramatiker – das eine wäre ohne das andere nicht denkbar – fand Strauss seine zeitlos-moderne Rolle in den Wechselfällen der Musikgeschichte und hinterließ ein Lebenswerk, dessen Reichtum und Originalität sich als wahrhaft unerschöpflich erwiesen haben.

Den Zauberkreis, den unermeßlich weiten,
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten
Möcht ich durchzieh'n im Sturme des Genusses,
Am Mund der Letzten sterben eines Kusses.
O Freund, durch alle Räume möcht ich fliegen,
Wo eine Schönheit blüht, hinknien vor jede
Und, wär's auch nur für Augenblicke, siegen.

Ich fliehe Überdruß und Luster mattung,
Erhalte frisch im Dienste mich des Schönen,
Die Einzle kränkend, schwärm'ich für die Gattung.
Der Odem einer Frau, heut Frühlingsduft,
Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.
Wenn wechselnd ich mit meiner Liebe wandre
Im weiten Kreis der schönen Frauen,
Ist meine Lieb'an jeder eine andre,
Nicht aus Ruinen will ich Tempel bauen.
Ja! Leidenschaft ist immer nur die neue;
Sie läßt sich nicht von der zu jener bringen,
Sie kann nur sterben hier, dort neu entspringen,
Und kennt sie sich, so weiß sie nichts von Reue.
Wie jede Schönheit einzig in der Welt,
So ist es auch die Lieb', der sie gefällt.
Hinaus und fort nach immer neuen Siegen,
Solang der Jugend Feuerpulse fliegen!

Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben,
Er hat vertobt, und Stille ist geblieben.
Scheintot ist alles Wünschen, alles Hoffen;
Vielleicht ein Blitz aus Höh'n, die ich verachtet,
Hat tödlich meine Liebeskraft getroffen,
Und plötzlich war die Welt mir wüst, umnachtet;
Vielleicht auch nicht; – der Brennstoff ist verzehrt,
Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.

Textausschnitt aus Nikolaus Lenaus dramatischem Gedicht *Don Juan*

»HIER GILT'S DER KUNST«!?

Das Vorspiel zum dritten Aufzug aus Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*

Alexandra Maria Dielitz

Entstehungszeit der Oper

1845–1867

Widmung der Oper

»Seiner Majestät König Ludwig II. von Bayern in tiefer Ehrfurcht gewidmet«

Uraufführung der Oper

21. Juni 1868 im Königlichen Hof- und Nationaltheater in München

Lebensdaten des Komponisten

22. Mai 1813 in Leipzig – 13. Februar 1883 in Venedig

Hier liegt Wagner, der nichts geworden ...

Wagner schien auf ganzer Linie gescheitert: Die Romanze mit Mathilde Wesendonck hatte zum Eklat geführt und dem komfortablen Zürcher »Asyl« ein Ende gesetzt; die Ehe mit Minna Wagner war hoffnungslos zerrüttet, zwei parallele Liebesaffären verliefen im Sande. Der Skandal der Pariser *Tannhäuser*-Aufführung steckte dem Komponisten noch in den Knochen, und die Wiener Hofoper erklärte *Tristan und Isolde* nach 77 Proben für unspielbar. Entmutigt reiste Wagner quer durch Europa, um sich durch Konzertauftritte wenigstens ein sporadisches Einkommen zu sichern. Seine Gagen standen allerdings in keinem Verhältnis zu seiner Schwäche für exklusive Garderobe, Seidentapeten und Perserteppiche. Als auch noch Verleger Schott die Vorschüsse auf ausbleibende Werke einstellte, wurde der Schuldenberg so bedrohlich, dass wieder einmal nur die Flucht blieb. Keine Familie, kein Einkommen, keinen festen Wohnsitz – die Bilanz, die Wagner in seinem 50. Lebensjahr ziehen konnte, war so verheerend, dass er in kauzigem Humor seinen eigenen Grabspruch dichtete: »Hier liegt Wagner, der nichts geworden, nicht einmal ein Ritter vom lumpigsten Orden ...«

Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst ...

Ausgerechnet in dieser Lebenskrise besann er sich auf den gut anderthalb Jahrzehnte alten Entwurf zu einer »großen komischen Oper«. Bei einem Kuraufenthalt in Marienbad 1845 hatte ihn eine »eigentümliche Heiterkeit« zur Konzeption der *Meistersinger von Nürnberg* inspiriert. Eine Art »Satyrspiel« nach der tragisch-romantischen Künstleroper *Tannhäuser*, in dem das Thema des Sängerkriegs von der elitären Wartburggesellschaft in die bodenständige »meistersingerliche Spießbürgerschaft« des mittelalterlichen Nürnberg versetzt wird. Vielleicht um dem Ernst der gegenwärtigen Lage mit Humor zu begegnen, nahm sich Wagner seine heitere Skizze 1862 wieder vor. Die Textdichtung wurde jedoch von der lästigen Notwendigkeit des Gelderwerbs immer wieder unterbrochen, so dass Wagner schließlich sogar das Vorspiel komponierte und aufführte, bevor das Libretto überhaupt vorlag. Wahrscheinlich wäre es dabei geblieben, und Hans Sachs – ganz zu schweigen von Siegfried, Wotan oder Parsifal – hätten niemals das Licht der Bühne erblickt, wenn nicht Anfang Mai 1864 ein Wunder geschehen wäre: Der 19-jährige Bayernkönig Ludwig II. ließ dem bankrotten Komponisten mitteilen, er gedenke ihn künftig »jeder Unbill des Lebens« zu entziehen. Das tat er so überzeugend, dass die luxuriöse Hofhaltung des Revolutionärs aus Sachsen in München bald nicht mehr tragbar war. Doch ließ es sich mit königlich-bayerischer Leibrente, Gefährtin Cosima von Bülow und einer wachsenden Kinderschar auch in der Tribschener Villa am Vierwaldstätter See großbürgerlich residieren. Hier fand Wagner endlich die Muße, seine *Meistersinger* zu vollenden. Folgerichtig wurde die Oper am 21. Juni 1868 in Anwesenheit des jungen Monarchen an der Münchner Hofoper triumphal uraufgeführt.

Völkisches Wiedererwachen?

Die höchst problematische Rezeptionsgeschichte dieser Oper im 20. Jahrhundert konnte damals niemand erahnen. Dass NS-Propagandaminister Joseph Goebbels den »Wach auf«-Chor des dritten Aufzugs zum »greifbaren Symbol des Wiedererwachens des deutschen Volkes« deklarierte, dass der alljährliche Nürnberger Reichsparteitag auf Hitlers Wunsch mit einer Festaufführung der *Meistersinger* eröffnet und noch bei den Kriegsfestspielen 1944 mit dieser Oper »der fanatische

Glaube an den Sieg unserer Waffen« (Winifred Wagner) beschworen wurde – all das macht den Umgang mit diesem Werk bis heute schwierig. Musikwissenschaftler, Dramaturgen und Regisseure sehen sich immer wieder mit der Frage konfrontiert, ob die *Meistersinger* einer künstlerischen »Entnazifizierung« unterzogen werden müssen oder ob vielmehr das berühmte Zitat aus dem zweiten Aufzug: »Hier gilt's der Kunst« die zentrale Aussage des Werks sei – ganz abgesehen von Wagners chauvinistischen und antisemitischen Verlautbarungen an anderer Stelle.

Tradition und Inspiration

Geht es in dieser Oper also im Wesentlichen um die Kunst? Nichts anderes als die Liebe zu ihr ist es, die diese braven Bäcker, Spengler, Würzkrämer und Seifensieder Nürnbergs zur Meistersinger-Zunft vereint. Davor, dass sie in ihrem »drolligen, tabulatur-poetischen Pedantismus« (Wagner) verknöcherte Tradition mit wahrer Kunst verwechseln, bewahrt sie freilich nur Hans Sachs. Diese historische Figur des Schusterpoeten galt Wagner als »letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes«, aus dem auch er selbst zu schöpfen glaubte. Nur ein freier Geist wie Sachs erkennt in den regelwidrigen Improvisationen des jungen Walther von Stolzing schöpferisches Potenzial. Er lehrt den ungestümen Ritter, von den erprobten Formen der Tradition zu profitieren und sie gleichzeitig neu zu interpretieren. So wird Hans Sachs Pate von Stolzings meisterlichem Preislied und zugleich Stifter von dessen Ehe mit Eva, die laut väterlichem Gebot nur einen Meistersinger heiraten darf. So wie der Schuster seinem Schützling die trockenen Meisterregeln als menschliche Lebensweisheiten nahebringt, so wird umgekehrt die schlichte Komödienhandlung durch Sachs zur humorvollen Metapher für das Kunstschaffen an sich.

Wahn! Wahn! Überall Wahn ...

Aber auch Hans Sachs ist nicht immer bester Laune, wie uns der berühmte »Wahn-Monolog« im dritten Aufzug vor Ohren führt: Angesichts der gewaltigen Massenprügelei der vergangenen Nacht, grübelt er über das nicht selten fehlgeleitete Glücksstreben des Menschen nach. In diese Stimmung führt uns das Vorspiel ein, das introvertierte Gegenstück zur festlichen Ouvertüre in dröhnendem C-Dur. Die anschaulichste Beschreibung dieser nachdenklichen Introduction lieferte Thomas Mann in seinem Roman *Doktor Faustus*: »Die Celli intonieren allein ein schwermütig sinnendes Thema, das nach dem Unsinn der Welt, dem Wozu all des Hetzens und Treibens und Jagens und einander Plagens« fragt. Wobei in die Resignation des Schusterpoeten sicher auch sein Verzicht auf Eva hineinspielt, die ohne das Auftauchen des ritterlichen Konkurrenten zweifellos von dem verwitweten Meistersinger Hans Sachs ersungen worden wäre. Die anschließende Choralhymne empfand Mann als »ergreifend feierlich, prächtig harmonisiert und vorgetragen mit aller gestopften Würde [...] des Blechs«. Und tatsächlich handelt es sich um die Melodie des von Sachs selbst geschriebenen »Wach auf«-Chores, mit dem ihm das Volk auf der Festwiese seine Huldigung erweisen wird. Dieses Thema »macht einem anderen Gegenstande Platz, einem liedhaft, simplen-scherzhaft-gravitätisch-volkstümlichen, scheinbar derb von Natur, der's aber hinter den Ohren hat«. Auch hier liegt Thomas Mann natürlich richtig, denn das dritte Motiv des Vorspiels zitiert jenes zweideutige Liedchen auf die biblische Eva (!), durch das Sachs im zweiten Aufzug Beckmessers Ständchen ruinierte, die Entführung Evas vereitelte und seine Nürnberger Mitbürger so nachhaltig in ihrer Nachtruhe störte, dass die Massenschlägerei zumindest teilweise auf sein eigenes Konto geht. Und so flicht Wagner im Vorspiel zum dritten Aufzug die drei bestimmenden Eigenschaften seines Protagonisten kunstvoll polyphonisch ineinander: Sachsens selbstlose Liebe zu Eva, seine Kunst und das daraus resultierende Ansehen beim Volk und schließlich seine Gewitztheit – das sind die Zutaten für das Happy End auf der Festwiese.

MUSIK ALS DICHTUNG UND WAHRHEIT

Zu Hector Berlioz' *Symphonie fantastique*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Februar – April 1830; revidiert 1831/1832

Uraufführung

5. Dezember 1830 in der Salle du Conservatoire in Paris mit dem Orchester der Société des Concerts du Conservatoire unter der Leitung von François-Antoine Habeneck

Lebensdaten des Komponisten

11. Dezember 1803 in La Côte-Saint-André (Département Isère) – 8. März 1869 in Paris

Dunkel ragen die Türme von Notre-Dame de Paris aus dem Schneetreiben. Niemand ist mehr draußen in dieser Winternacht des Jahres 1827. Nur eine tief in den Mantel gemummte Gestalt wandelt über die Uferstraße der Ile de la Cité, hastig, mit seltsamen, unvorhersehbaren Bewegungen. Der hoch geschlagene Kragen verhüllt fast das ganze Gesicht, kann aber kaum eine braune, wild wachsende Mähne sowie eine kühne Adlernase verbergen. Die Augen scheinen wie im Fieber zu glühen. Der Blick des Mannes fällt auf die schemenhafte Fassade der Kathedrale. Huscht da nicht ein buckliger Gnom über die Balustrade? Wie ein höhnisches Zerrbild der eigenen Gestalt? Dem Manne graust es, und er eilt weiter über die Seine, die den hin- und hergetriebenen Schnee gütig in sich aufnimmt ...

Gewiss, diese etwas schauerromanhafte Szene ist frei erfunden. Aber da Hector Berlioz sein Leben selbst als »unwahrscheinlichen Roman« ansah, ist sie auch nicht allzu weit hergeholt. Im September des Jahres hatte er *Hamlet* sowie *Romeo und Julia* gesehen, und dieses Erlebnis hatte ihn derart angegriffen, dass er nun schon seit Monaten ziellos durch Paris irrte. In seinem Kopf kreisten nur noch zwei Gedanken: Shakespeares Dramen und die Schauspielerin Harriet Smithson. Er kannte sie als Julia und Ophelia, aber außerhalb der Bühne ist er ihr nie begegnet. In seiner Phantasie vermischten sich die leibhaftig zu sehende Frau und die literarischen Figuren zu einer Idealgestalt, in die er sich obsessiv verliebte: Berlioz, der »Nachtwandler zwischen Fiktion und Wirklichkeit« (Michael Stegemann). Seit seiner Kindheit lebte er geradezu in der Literatur. So konnte er allein beim Gedanken an die unglücklichen Helden der *Äneis* in emotionale Ausnahmezustände geraten, um dann, Verse von Vergil und Shakespeare murmelnd, erschöpft einzuschlafen. Berlioz war sich selbst darüber im Klaren, dass dies etwas krankhaft war. Aber: »Vernünftige Menschen ahnen kaum, welche Intensität auf diese Weise das Lebensgefühl, das Lebensbewusstsein erreichen kann. Das Herz weitet sich, die Phantasie spannt ihre Flügel auf, und selbst der Körper scheint sich durch diese Gespanntheit zu stählen.« Die Reise in das dunkle Land zwischen Dichtung und Wahrheit führte also zu einem sehr vitalen und schöpferischen Zustand. Berlioz' überhitzte Phantasie wirkte wie ein Reaktor, der eine völlig neuartige Symphonie hervorbrachte. Und niemals zuvor war ein Musikwerk so unverhohlen autobiographisch gewesen.

Es beginnt mit einem Reflex aus Berlioz' Kindheit. Schon als 12-Jähriger unglücklich verliebt, schrieb er ein trauriges Lied, das die gedämpften Violinen wie aus der Ferne anklingen lassen. Formal handelt es sich um eine langsame Einleitung, wie sie seit Haydn durchaus üblich war. Mit ihrer gegenüber dem *Allegro* unverhältnismäßig langen Dauer sprengt sie allerdings jedes bekannte Muster. Das Lied führt passend zur Überschrift *Réveries* in eine Klanglandschaft von üppigen Farben und wechselnder Stimmungen. Ausgerechnet wo das Lied im Dunkel des c-Moll versinkt, sprudelt plötzlich ein fröhliches Tänzchen hervor. Ein heutiger Psychologe würde vielleicht eine bipolare Störung feststellen, Berlioz selbst spricht im Programm vom »Unbestimmten der Leidenschaften« (»vague des passions«). Diesen Seelenzustand hatte der Schriftsteller Chateaubriand 1803 als verbreitete psychische Krankheit diagnostiziert: Der Betroffene neigt zu »gegenstandslosen Hoffnungen und Ängsten, zu dem raschen Wandel von Ideen und Empfindungen, der unaufhörlichen Unbeständigkeit, die nur ein beständiger Überdruß ist«. Damit präludierte die Einleitung bereits dem mit *Passions* überschriebenen *Allegro*.

Im Februar 1830 stand Berlioz noch immer unter dem Bann der Smithson. Als ehemaliger Medizinstudent wusste er genau, dass ihn eine Zwangsvorstellung quälte: »Eine fixe Idee tötet mich, alle meine Muskeln zittern wie die eines Sterbenden.« Seinem Vater, dem Arzt, berichtete er ausführlich von jener Krankheit, die ihn in seiner »phantastischen Welt« gefangen hält. »Ich möchte ein Mittel finden, das meine fieberhafte Hitze beruhigt [...]. Darüber hinaus habe ich die Gewohnheit angenommen, mich ständig zu beobachten, was dazu führt, dass keine Empfindung mir entgeht und dass sie durch die Reflexion verdoppelt wird; ich sehe mich in einem Spiegel.« In dieser Zeit begann Berlioz mit der Konzeption der Symphonie, und man darf annehmen, dass er damit auch eine Art Selbsttherapie gefunden hat: Indem er seinem quälenden Innenleben eine künstlerische Gestalt gab, es sozusagen in objektivierter Form nach außen reflektierte, wollte er sich davon befreien. Dazu kam die ganz bewusste Absicht, mit einem spektakulären Werk die Aufmerksamkeit der Geliebten zu gewinnen. Ein »instrumentales Drama«, wie es noch nie da gewesen war, sollte entstehen.

Das Hauptthema des ersten Satzes bezeichnete Berlioz mit dem Fachausdruck für die Zwangsvorstellung: »idée fixe«. Wie von einem hämmernden, stockenden Pulsschlag wird die Melodie von den tiefen Streichern begleitet. Sie steht für das Idealbild der Geliebten, deren Sanfttheit und Anmut von der Klangfarbe der Flöte betont wird. Dass Berlioz selbst dieses Instrument spielte, gibt diesem unauffälligen Detail eine zusätzliche Bedeutung. Im Programm ist von einer »double idée fixe« die Rede: Neben dem Bild sitzt auch die Melodie selbst dem »jungen Musiker« im Kopf fest wie ein Ohrwurm (und wird im vierten Satz sarkastisch geköpft). Der monothematische Sonatensatz veranschaulicht den monomanischen Geisteszustand. Man könnte also erwarten, dass die Melodie fix bleibt. Entscheidend sind aber ihre Veränderungen, die der »unaufhörlichen Unbeständigkeit« der Psyche entsprechen. Sie wird zum Beispiel harmonisch umgebogen, schwillt in den Bässen bedrohlich an oder platzt am Höhepunkt des Satzes jubelnd heraus, auf das doppelte Tempo beschleunigt. Diese plötzliche, überdrehte Euphorie (als ob sich der junge Musiker jetzt einbildete, geliebt zu werden) wirkt auch nicht gerade gesund, zumal jetzt die Piccoloflöte den sonst so noblen Klang hysterisch anschärft. Diese Wandlungen weisen schon voraus auf die wahnhafte Verzerrung der Melodie im Hexensabbat. Robert Schumann, selbst vertraut mit psychischen Störungen, findet ein passendes Bild: »Die alte geliebte Gestalt wächst ihm, wie bei Fieberkranken, überall aus der Wand entgegen und legt sich beklemmend über das Herz.«

Während der erste Satz ein inneres Geschehen vorführt, sozusagen ein monologisches Seelendrama, zeigen die übrigen Sätze äußere Szenerien. In diese projiziert die Phantasie des Besessenen das Bild der Geliebten. Der fein ausgearbeitete und prachtvoll instrumentierte Walzer in *Un bal* evozierte einen eleganten, im Licht der Kronleuchter funkeln den Ballsaal, rauschende Seide, mondäne Gesellschaft. Dann wechselt plötzlich die Tonart, die Streicher verstummen bis auf ein leises Beben, und die »idée fixe« erklingt – eine geradezu geisterhafte Erscheinung, hinter der die ganze Pracht schemenhaft verschwindet. Zeigt diese Wahnvorstellung noch einmal deutlich, wie es um den jungen Musiker steht, scheint eine Landpartie (*Scène aux champs*) nun eine heilende Wirkung zu entfalten. Er lauscht den Schalmeeien zweier Hirten und erfreut sich an der idyllischen Natur. Aber während er in seiner Phantasie eine schöne pastorale Melodie mit blühenden Variationen ausstattet, verfällt er wieder in Unruhe, ja in Verzweiflung: Die »idée fixe« passt sich rhythmisch nicht dem wiegenden 6/8-Takt an, der ihn so glücklich eingelullt hat. Die Geliebte bleibt ihm unerreichbar fremd. Die vom Donnern überschattete Ruhe am Ende ist lähmende Resignation. Den anschließenden *Marche au supplice* entnahm Berlioz – bis auf den neuen Schluss mit der geköpften Melodie – seiner unvollendeten Oper *Les Francs-juges*. Die Choreographie eines Marsches über die Bühne scheint bereits einkomponiert: Ganz verschieden rhythmisiert, schleicht er bedrohlich heran, trippelt, eilt zu schmetternden Fanfaren und vollzieht plötzliche Wendungen. So wirkt er schon erschreckend, wenn man nicht an die Hinrichtung denkt.

Bedenkt man die Nähe dieses »instrumentalen Dramas« zum Musiktheater, kann man sich den *Songe d'une nuit d'un Sabbat* auch als imaginäres Ballett vorstellen: Die Geliebte tanzt nach der »idée fixe«, einige Hexen kreisen zum Fugenthema, andere, als Nonnen verkleidet, schreiten und hüpfen zum grotesken »Dies irae«. Die sonst anmutig flötende Idealgestalt verwandelt die Es-Klarinette in einen grell gedudelten Gassenhauer, aus einem Engel wird sozusagen der weibliche

Teufel auf diesem Hexensabbat. Psychologisch gesehen, wollte Berlioz damit vielleicht seine eigene Besessenheit exorzieren. Kompositorisch stößt er mit diesem *Finale* in völliges Neuland vor. Das betrifft neben den orchestralen Spezialeffekten auch eine neue Behandlung des Rhythmus. Die Taktgruppen der Glockenschläge stimmen zum Beispiel nicht mit denen des »Dies irae« überein. Beides klingt wie zufällig nebeneinander gespielt. In die Tanzmelodie des *Ronde du Sabbat* fahren Synkopen, die den Hörer förmlich anspringen. Der romantische Dichter Victor Hugo schreibt über das Drama Shakespeares: Es »schreitet in einem heftigen Rhythmus voran; es ist so ungeheuer, dass es schwankt; es taumelt und erregt Taumel, aber nichts ist so fest wie diese in Bewegung geratene Größe.« Dasselbe gilt für die *Symphonie fantastique*. In der Tat hat zur Uraufführung am 5. Dezember 1830, wie Berlioz selbst berichtet, der *Sabbat* das ganze Publikum »mit fortgerissen durch seine satanische Wirkung.« Die zweite Aufführung im Dezember 1832 gab Berlioz' Lebensroman dann eine vorerst glückliche Wendung: Im Publikum saß auch Harriet Smithson und erkannte in der imaginären Geliebten sich selbst. »Wie eine Nachtwandlerin, ohne sich der Wirklichkeit bewusst zu sein«, soll sie nach Hause geirrt sein. Im Jahr darauf wurde geheiratet.

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.

DANIELE GATTI

Daniele Gatti absolvierte seine musikalische Ausbildung in den Fächern Komponieren und Dirigieren am Giuseppe-Verdi-Konservatorium in Mailand. Er ist seit 2019 Musikdirektor des Orchestra Mozart in Bologna und »Artistic Advisor« des Mahler Chamber Orchestra. Ab März 2022 ist er Chefdirigent am Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Zuvor hatte er Chefpositionen an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom (1992–1997), beim Londoner Royal Philharmonic Orchestra (1996–2009), am Teatro Comunale in Bologna (1997–2007), beim Orchestre National de France (2008–2016), am Opernhaus Zürich (2009–2012) beim Concertgebouworkest Amsterdam (2016–2018) und am Teatro dell'Opera in Rom (2018–2021), nachdem er dort drei Spielzeiten erfolgreich eröffnet hatte: *Tristan und Isolde* (2016), *La damnation de Faust* (2017) und *Rigoletto* (2018). Außerdem war er Erster Gastdirigent am Royal Opera House Covent Garden in London (1994–1997). Daniele Gatti arbeitet regelmäßig mit renommierten Orchestern wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Orchestra Filarmonica della Scala, dem Philharmonia Orchestra London und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zusammen, bei dem er zuletzt im Oktober 2019 mit Werken von Henri Dutilleux, Camille Saint-

Saëns und Dmitrij Schostakowitsch am Pult stand. Zu seinen wichtigsten Opernproduktionen zählen der *Falstaff* in der Regie von Robert Carsen in London, Mailand und Amsterdam, der *Parsifal* in der Inszenierung von Stefan Herheim zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 2008 und in der Regie von François Girard an der New Yorker Met sowie *Elektra*, *La bohème*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Il trovatore* für die Salzburger Festspiele. Immer wieder ist Daniele Gatti auch an der Mailänder Scala zu Gast, wo er *Don Carlo*, *Lohengrin*, *Lulu*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Falstaff*, *Wozzeck* und – im Verdi-Jahr 2013 – *La traviata* dirigierte. In jüngerer Zeit leitete er Produktionen von *Pelléas et Mélisande* beim Maggio Musicale Fiorentino, *Tristan und Isolde* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris und im Sommer 2017 *Salome* mit dem Concertgebouworkest an De Nationale Opera in Amsterdam, die auf CD erschienen ist. Mit diesem Orchester gab Gatti Berlioz' *Symphonie fantastique*, Mahlers Erste, Zweite und Vierte Symphonie sowie Bruckners Neunte heraus und auf DVD Strawinskys *Sacre du printemps* und Debussys *La Mer*. Er wurde mit dem Premio Franco Abbiati als »bester Dirigent« des Jahres 2015 geehrt. Für seine Arbeit beim Orchestre National de France ernannte ihn die Französische Republik 2016 zum Chevalier de la Legion d'honneur. Viel Anerkennung erfuhr Daniele Gatti auch für das Projekt »Side by Side« des Concertgebouworkest, bei dem, in Kooperation mit den Ländern der Europäischen Union, Musiker aus Jugendorchestern an der Seite der Profimusiker musizieren.

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

Alexandra Maria Dielitz: Originalbeitrag; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 21./22. Juni 2007; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 8./9. März 2013; Biographien: Renate Ulm (Gatti), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Edition Peters, Leipzig (Strauss)

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Wagner; Berlioz)