

**B
O** **LÉ** **R**
BRINGUIER
LEVIT
WEBERN
BEETHOVEN
SCHMITT
RAVEL **O**

Donnerstag 14.5.2015
Freitag 15.5.2015
7. Abo A
Philharmonie
20.00 – ca. 22.15 Uhr

Samstag 16.5.2015
3. Abo S
Philharmonie
19.00 – ca. 21.15 Uhr

BR
SYMPHONIE
ORCHESTER
DES
BAYERISCHEN
RUNDFUNKS

LIONEL BRINGUIER

Leitung

IGOR LEVIT

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEIFÜHRUNG

14./15.5.2015

18.45 Uhr

16.5.2015

17.45 Uhr

Moderation: Robert Jungwirth

Gast: Igor Levit

PRE-CONCERT (RESPONSE-WERKSTATT)

14./15.5.2015

19.15 Uhr, Foyer Philharmonie

Schüler der Städtischen Hermann-Frieb-Realschule München
präsentieren mit Musikern des Symphonieorchesters ihre

Version des *Boléro*

LIVE-ÜBERTRAGUNG in Surround auf BR-KLASSIK

Freitag, 15.5.2015

Pausenzeichen:

Elgin Heuerding im Gespräch mit Igor Levit

On demand: danach 7 Tage abrufbar auf www.br-klassik.de

Anton Webern

»Passacaglia« d-Moll, op. 1

- Sehr mäßig – Mäßig bewegt

Ludwig van Beethoven

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll, op. 37

- Allegro con brio
- Largo
- Rondo. Allegro

Pause

Florent Schmitt

»La tragédie de Salomé« für Orchester, op. 50

nach einem Gedicht von Robert d'Humières

- Prélude – Danse des perles
- Les enchantements sur la mer – Danse des éclairs – Danse de l'effroi

Maurice Ravel

»Boléro«

- Tempo di Boléro moderato assai

Strenge und Expressivität

Zu Anton Weberns *Passacaglia* für Orchester op. 1

Monika Lichtenfeld Webern, der seit 1902 an
der Wiener Universität

Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte studierte, nahm ab Herbst 1904 Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg. Er war Schönbergs erster Privatschüler in Wien, und ihm folgten bald weitere wie Karl Horwitz, Heinrich Jalowetz, Alban Berg, Erwin Stein und Egon Wellesz. Schönbergs charismatische Persönlichkeit, seine kreative Energie und sein unbedingter künstlerischer Anspruch wirkten von Anfang an ungemein fesselnd und inspirierend auf die etwa ein Jahrzehnt jüngere Schülerschar, und sie alle blieben ihm zeitlebens in enthusiastischer, ja fanatischer Loyalität verbunden. Über Schönbergs spezifische Lehrmethode hat Webern rückblickend in einem Aufsatz von 1912 berichtet: »Man ist der Meinung, Schönberg lehre seinen Stil und zwingt den Schüler, sich diesen anzueignen. Das ist ganz und gar falsch. Schönberg lehrt überhaupt keinen Stil; er predigt weder die Verwendung alter noch die neuer Kunstmittel [...] Schönberg verlangt vor allem, dass [der Schüler] in den Arbeiten für die Stunden nicht beliebige Noten zur Ausfüllung einer Schulform schreibe, sondern dass er diese Arbeiten aus einem Ausdrucksbedürfnis heraus leiste. Also, dass er tatsächlich schaffe [...]. Er folgt mit höchster Energie den Spuren der Persönlichkeit des Schülers, sucht sie zu vertiefen, ihr zum Durchbruch zu verhelfen [...].«

Webern war freilich, als er im Herbst 1904 als Autodidakt zu Schönberg kam, kein Novize mehr in der Kunst des Tonsatzes. Er beherrschte sein Metier nahezu lückenlos, und er hatte, neben Liedern und Klavierstücken, bereits eine großdimensionierte Symphonische Dichtung mit dem

Entstehungszeit
1908

Uraufführung

4. November 1908 im
Wiener Musikverein
unter der Leitung des
Komponisten

Lebensdaten des

Komponisten

3. Dezember 1883 in Wien –
15. September 1945 in
Mittersill



Anton Webern (1911)

Titel *Im Sommerwind* komponiert. Schönberg riet ihm offenbar, sich zunächst auf die klassische Disziplin instrumentaler Kammermusik zu beschränken, denn aus der ersten Zeit des Unterrichts sind vorwiegend Quartett- und Quintettkompositionen erhalten: Studien, einzelne Sätze, nur wenige komplette Zyklen. Erst zum Abschluss seiner Lehrzeit bei Schönberg wandte sich Webern wieder dem größeren Format zu und schrieb die *Passacaglia* für Orchester, die er selbst sein »Gesellenstück« nannte: Es war die erste Komposition, die er als gültig anerkannte und mit einer Opuszahl versah. Die Partitur wurde im Mai 1908 beendet und schon am 4. November dieses Jahres unter Weberns Leitung im Wiener Musikverein uraufgeführt, aber erst 1922 gedruckt.

Unverkennbar an diesem Orchesterwerk großer Besetzung (je drei Holzbläser, Trompeten, Posaunen, vier Hörner, Basstuba, dazu Harfe, Pauken, Schlagzeug und eine opulente Streichergruppe) ist ein gewisser spätromantischer, fast möchte man sagen: ein Brahms'scher Duktus, und das Finale von Brahms' Vierter Symphonie, ebenfalls eine *Passacaglia*, drängt sich als Modell unmittelbar auf. Auch der Bezug auf eine Grundtonart – d-Moll in den beiden Rahmenteilern, D-Dur im Mittelteil – wird noch



Arnold Schönberg (1912)

nicht prinzipiell in Frage gestellt, namentlich an Nahtstellen der Form unmissverständlich artikuliert. Doch deuten chromatische Alterationen und weit ausgreifende Modulationen jenen vagierenden harmonischen Charakter an, den Webern als »schwebende Tonalität« bezeichnete. Aus dem achttaktigen »Cantus firmus« der *Passacaglia* und zwei im folgenden daraus entwickelten »Gegenthemen« – dem Materialreservoir der gesamten Komposition – entfaltet Webern eine Reihe von 23 ebenfalls achttaktigen Variationen, deren Entwicklungsverlauf dem traditionellen Formschema von Exposition (Variationen 1–11), Mittelteil (Variationen 12–15) und Reprise (Variationen 16–23) in Umrissen entspricht. Als 24. Variation folgt eine ausgedehnte, quasi durchführungsartige Coda – Resümee und Abgesang zugleich. Die kunstvolle Verschränkung von thematischer und polyphoner Arbeit, von vorklassischer Ostinato-Technik und entwickelnder Variation, die differenzierten Ausdruckscharaktere, die fantasievolle Farbigkeit des Orchesterklangs – all das verweist deutlich auf das Vorbild Schönbergs. Gleichwohl erscheint Weberns eigene Handschrift in diesem Opus 1 bereits unverwechselbar ausgeprägt: Sie zeigt sich im solistischen Einsatz der Instrumente wie in der Ökonomie des Satzbilds, im diskreten dynamischen Auftrag wie in der Verwendung der Pause als Strukturelement; sie zeigt sich vor allem aber in der geradezu kristallinen Klarheit der Konstruktion und jener unnachahmlichen Durchdringung von größter Strenge und höchster Expressivität, die später gleichsam zum Signum von Weberns Musik wurde.

Die erste Variation bringt die grundlegende Harmonisierung des Hauptthemas und ein Gegenthema. Damit sind die beiden Grundgestalten des Stückes gegeben. Alles, was folgt, ist von diesen abgeleitet. So stellt sich gleich in der zweiten Variation die Melodie der Klarinette als eine Umbildung des Gegenthemas dar. Sie wird zum Thema der Variationen 3–5 und zu einem der wichtigsten Faktoren des weiteren Verlaufs. Das Letztere gilt auch von einer aus dem Hauptthema gebildeten Gestalt, die in der nächsten (sechsten) Variation auftritt, die überleitenden Charakter hat. Ihr entspringt gleich in der folgenden (siebten) Variation ein Thema im Allegrotempo, das in der Coda repressenartig wiederkehrt. In der achten Variation erklingen gleichzeitig: die Urform des Hauptthemas (Violinen), eine nun oft wiederkehrende Umbildung der Gestalt (Bässe) und im Blech eine Variation des Gegenthemas, welche thematisch von großer Bedeutung wird. Die Variationen 9–11 leiten zu den Dur-Variationen über und verarbeiten die in der achten gebildeten Motive und Kombinationen. Die erste Dur-Variation hat einleitenden Charakter. In der zweiten erscheint die Klarinettenmelodie in neuer Form, womit das Thema der dritten und vierten Dur-Variation gegeben ist. Die noch folgenden acht Moll-Variationen bauen sich in kanonischen und imitatorischen Bildungen der Hauptsache nach auf einer Veränderung des Hauptthemas auf. Den Gipfel der hier stattfindenden Steigerung bildet die letzte Variation, welche eine Wiederholung der achten in veränderter Form darstellt. Die Coda beginnt, als Einleitung eine Mollform der ersten Dur-Variation benutzend, in der Haupttonart, verlässt sie hierauf und verarbeitet durchführungsartig das in der zweiten Dur-Variation aufgestellte Thema. In gradliniger Steigerung führt es zu einer veränderten Wiederholung der siebten Variation. Gestalten der achten beschließen das Stück.

Werkbeschreibung von Anton Webern, verfasst für eine Aufführung der *Passacaglia* 1922 in Düsseldorf

Verwickelte Entstehungsgeschichte

Zu Ludwig van Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37

Armin Raab »Weil ich die besseren
 noch für mich behalte« –
so rechtfertigte sich Beethoven gegenüber dem
Leipziger Verleger Hofmeister, als er ihm Ende
1800 mit dem Klavierkonzert B-Dur ein in seinen
Augen stilistisch längst überholtes Werk verkaufte.
Mit der Rede von den »besseren Konzerten« über-
trieb er allerdings, denn in Wahrheit hatte er zu
dieser Zeit nur ein einziges unveröffentlichtes
Konzert in der Schublade, und selbst das war
noch nicht fertig.

Die Entstehungsgeschichte dieses Werks, des Klavierkonzerts Nr. 3 in c-Moll, ist fast ebenso langwierig und verwickelt wie die des B-Dur-Konzerts. Den ersten und zweiten Satz schrieb Beethoven schon um 1800 nieder. Offenbar hatte er vor, das neue Stück in seiner Akademie am 2. April 1800 zu präsentieren, in der er u.a. die Erste Symphonie uraufführte – da es nicht rechtzeitig fertig wurde, musste er damals auf sein C-Dur-Konzert op. 15 zurückgreifen. Den zweiten Anlauf zur Fertigstellung unternahm er erst zwei Jahre später, als er erneut eine Akademie im Hofburgtheater vorbereitete. Bei dieser Gelegenheit wollte er neben dem neuen Konzert seine Zweite Symphonie der Öffentlichkeit vorstellen. Als aber auch dieses Vorhaben im letzten Augenblick scheiterte, ließ der Komponist den Torso des c-Moll-Konzerts fast ein Jahr liegen. Erst im März 1803 ergänzte er das *Finale* und unterzog zugleich den langsamen Satz einer umfassenden Revision. Dies geschah unmittelbar vor der Uraufführung am 5. April 1803 im Theater an der Wien; auch die Zweite Symphonie und das Oratorium *Christus am Ölberge* erklangen an jenem Abend zum ersten Mal. Einen weiten Fußweg hatte Beethoven

Entstehungszeit

Um 1800 – 1803 in Wien

Widmung

Dem Prinzen Louis
Ferdinand von Preußen
gewidmet

Uraufführung

5. April 1803 im Theater
an der Wien mit Ludwig
van Beethoven am Klavier

Lebensdaten des

Komponisten

Wahrscheinlich 16.
(Taufdatum 17.) Dezember
1770 in Bonn – 26. März
1827 in Wien



Ludwig van Beethoven
Gemälde von Christian
Hornemann (1803)

dabei für seinen Auftritt nicht zurückzulegen. Er wohnte nämlich zu dieser Zeit im zweiten Stock des Theatergebäudes, da er sich bereit erklärt hatte, Emanuel Schikaneders Libretto *Vestas Feuer* zu vertonen. Schikaneder, bekannt als Textdichter von Mozarts *Zauberflöte*, war Direktor des Theaters. Mit dem Auftrag verband sich das Recht auf eine »Dienstwohnung«, was Beethoven umso lieber in Anspruch nahm, als er ohnehin ständig auf der Suche nach einer seinen Ansprüchen entsprechenden Unterkunft war. An *Vestas Feuer* freilich konnte er sich nur kurz erwärmen; er brach die Arbeit ab, weil ihm der Text missfiel. Doch immerhin zeitigte der Anstoß zur Beschäftigung mit der Gattung Oper 1805 ein anderes Ergebnis: den *Fidelio*.

Komplett ausnotiert war das c-Moll-Klavierkonzert selbst bei der Uraufführung noch nicht. Ignaz von Seyfried, Kapellmeister des Theaters an der Wien, berichtete später, Beethoven habe ihn gebeten, die Noten umzuwenden, und sich an seiner Verwunderung ergötzt, »als ich in der aufliegenden Stimme trotz der bewaffneten Augen ausser dem Schlüssel, der Vorzeichnung und verschiedenen über das Blatt hinlaufenden Kreuz- und Querstrichen wenig mehr als Nichts zu gewahren im Stande war. Er hatte sich nämlich, einzig zur Erinnerung, bloß die Ritornelle und die



Ferdinand Ries

Eintritte der Solos mittelst nur ihm verständlicher Zeichen notirt und das Niederschreiben für den zukünftigen Druck auf einen gelegeneren, mehr Musse gewährenden Zeitpunkt prolongiert.«

Dieser Zeitpunkt rückte schon bald heran. Bei der zweiten öffentlichen Aufführung, die im Juli 1804 stattfand, überließ Beethoven seinem Schüler Ferdinand Ries die Rolle des Solisten und musste deswegen den Klavierpart vollständig ausschreiben. Der letzte Federstrich war wohl auch damit noch nicht getan: Für die Veröffentlichung, die im November desselben Jahres in Wien erfolgte, könnte Beethoven zumindest die Solostimme noch einmal überarbeitet haben. Eine erste Idee für dieses Konzert hatte der Komponist indessen schon um 1796 notiert: »Zum Concert aus C moll pauke bey der Cadent«. Damit hielt er – zunächst rein verbal – einen musikalischen Grundgedanken des Kopfsatzes fest. Das prägnante Quartennmotiv, mit dem die Pauke am Ende der Solokadenz in einen geheimnisvoll anmutenden Dialog mit dem Soloinstrument eintritt, ist das dominierende rhythmische Element des gesamten Satzes. Es erklingt bereits am Anfang des Konzerts als Schlussfloskel der eröffnenden Viertaktgruppe. Die ausgeprägt symphonische Orchesterexposition ist die längste unter allen Konzertsätzen Beethovens. Das auffällig kontrastierende Seitenthema setzt bereits hier in der Paralleltonart Es-Dur ein – was üblicherweise der Wiederholung der Exposition mit Soloinstrument vorbehalten wäre. Allerdings wird es nach wenigen Takten in das erwartete C-Dur umgelenkt.



Das Theater an der Wien, kolorierter Stich nach Jakob Alt
Hier spielte Beethoven im April 1803 die Uraufführung seines Dritten Klavierkonzerts

Im zweiten Satz findet das Spiel mit den Tonarten seine Fortführung: Das *Largo* steht in E-Dur, also denkbar weit von der Grundtonart c-Moll entfernt. (Johannes Brahms griff die ungewöhnliche Tonartendisposition in seiner Ersten Symphonie und seinem Klavierquartett op. 60 auf.) Oft wurde darauf hingewiesen, dass der unvermutete Fortissimo-Schlag am Ende des langsamen Satzes eine Brücke zur Grundtonart schlägt: Die Terz ›gis‹, in den hohen Streichern besonders exponiert, entspricht auf dem Klavier dem Zielton ›as‹ des Rondo-Beginns. Dass der Solist dieses *Finale* alleine eröffnet, ist eine Konvention (an die sich Beethoven außer im Vierten Klavierkonzert hält), gewinnt hier aber als Gegengewicht zum orchesterbestimmten Anfang des Kopfsatzes eine eigene Bedeutung. Der beharrlich-trotzige Charakter des Rondo-Themas rührt nicht zuletzt von der langen Verweigerung kadenzialer Abrundung her: Erst nach 32 Taktten erreicht es erstmals die Tonika. Bald zeigt sich aber, wie wenig Beethoven dieses Thema auf einen ruppigen Tonfall festlegen will. Beim zweiten Refrain kehrt es als Fugato wieder, am Satzende wechselt es Tonart, Takt und Charakter und führt den Satz in einer Schlussstretta nach C-Dur.



BEETHOVEN MISSA SOLEMNIS

*„Das Symphonieorchester
des Bayerischen Rund-
funks – ich habe eine so
lange Geschichte mit ihm!
Und der Chor – ich muss
lange nachdenken, wann
ich zuletzt einen Chor auf
diesem Niveau dirigiert
habe.“ Bernard Haitink*

900130



„Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen“ – Beethovens
„Missa solemnis“ ist mehr als eine Festmesse: Unter der Stabführung von
Bernard Haitink wird sie zur Bekenntnismusik des großen Klassikers.

GENIA KÜHMEIER | ELISABETH KULMAN
MARK PADMORE | HANNO MÜLLER-BRACHMANN

CHOR UND SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

BERNARD HAITINK

»Dämonische Phantasmagorie«

Zu Florent Schmitts *La tragédie de Salomé*

Egon Voss

Florent Schmitt stammt aus Lothringen, was vermutlich einer der Gründe für seine besondere Beziehung zu Deutschland war. Er wurde sogar zum Anhänger des Nationalsozialismus und scheint nach dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht in Frankreich 1940 mit der Vichy-Regierung sympathisiert zu haben. Seine Bewunderung der deutschen Musik von Schumann und Wagner bis zu Richard Strauss hinterließ auch Spuren in seiner eigenen Musik, wie *La tragédie de Salomé* anzuhören ist. Doch war diese Prägung nicht so nachhaltig, dass sich daraus ein besonderer Erfolg von Schmitts Musik gerade in Deutschland ergeben hätte. Im Gegenteil: Sie erscheint in einer Weise spezifisch französisch, die hierzulande – zumindest in der Vergangenheit – wenig goutiert wurde und daher auch wenig bekannt ist. Dieses Schicksal teilt Schmitt mit manch anderem französischen Komponisten, man denke nur an Gabriel Fauré.

Schmitt erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, einem Amateurmusiker. Ab 1887 studierte er in Nancy, und zwei Jahre später wechselte er nach Paris, wo er sich mit Maurice Ravel befreundete und Schüler von Fauré und Jules Massenet wurde. Nach mehreren vergeblichen Versuchen gewann er 1900 den begehrten Prix de Rome, um den sich auch sein Freund Ravel mehrfach, aber stets ohne Erfolg bewarb. Seine Zeit in Rom nutzte Schmitt, um von dort ausgedehnte Reisen durch Europa zu unternehmen, vor allem nach Deutschland und Österreich, aber auch in den Vorderen Orient. Danach lebte er als Pianist und Komponist in Paris, leitete in den Jahren von 1921 bis 1924 das Conserva-

Entstehungszeit

Sommer 1907
(Ballettfassung)
1910 (Konzertfassung)

Widmung

À Igor Strawinsky
(Konzertfassung)

Uraufführung

9. November 1907 im
Théâtre des Arts in Paris
unter der Leitung von
Désiré-Émile Inghelbrecht
(Ballettfassung)

8. Januar 1911 in Paris im
Rahmen der Concerts
Colonne unter Gabriel
Pierné (Konzertfassung)

Lebensdaten des

Komponisten

28. September 1870 in
Blâmont (Département
Meurthe-et-Moselle) –
17. August 1958 in Neuilly-
sur-Seine



Plakat zu einer Tanzvorstellung von Loïe Fuller im Pariser Variététheater Les Folies Bergère

torium in Lyon und war von 1929 bis 1939 Musikkritiker der Zeitung *Le Temps* in Paris. 1936 wurde er als Nachfolger von Paul Dukas ins Institut de France gewählt. Er gehörte nie einer bestimmten Richtung an, verstand sich vielmehr bewusst als »Indépendant«.

Schmitts Werk umfasst 138 Opus-Nummern und rund 50 weitere Kompositionen. Es finden sich alle Gattungen darunter, ausgenommen die Oper. Die Stücke, die seinen Ruhm begründeten und bis heute als seine Hauptwerke gelten, sind die Vertonung von Psalm 47 op. 38, das Klavierquintett op. 51 und *La tragédie de Salomé* op. 50. Sie stammen alle aus der gleichen Schaffensperiode, dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Schmitt konnte mit keinem seiner späteren Werke an den Erfolg dieser drei Kompositionen anknüpfen.

Zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, in der Zeit des Fin de Siècle, war die Figur der Salome von besonderer Faszination. Die Darstellungen des Malers Gustave Moreau regten Oscar Wilde zu jenem Drama an, das in Richard Strauss' Vertonung zu einem Welterfolg wurde. Moreaus Bilder inspirierten aber auch die Tänzerin Loïe Fuller, Symbol des Art nouveau, zu zwei



Florent Schmitt

Tanzversionen. Die erste kam schon 1895 mit der Musik von Gabriel Pierné in Paris heraus, hatte aber wenig Erfolg, vielleicht weil Fullers Salome mehr keusche Frau war (wie in Mallarmés *Hérodiade*) als jene Femme fatale, die wir von Wilde und Strauss kennen. Fuller versuchte es deshalb 1907 ein zweites Mal mit dem Sujet, offensichtlich unbeeindruckt vom Erfolg der 1905 uraufgeführten Strauss'schen Oper. Ihr Komponist war nun Florent Schmitt, der eine Musik für ein Kammerensemble von 20 Musikern schrieb. Drei Jahre später entwickelte Schmitt daraus eine Konzertsfassung für großes Orchester, die das rund einstündige Ballett zu einem symphonischen Stück von halber Dauer zusammenfasst. Es entstand eine Art Symphonischer Dichtung in zwei Teilen.

Der Titel der 1912 publizierte Partitur lautet: *La tragédie de Salomé pour orchestre d'après un poème de Robert d'Humiers*. Beigefügt war ein ausführlicher Programmtext, verfasst von Humières, der auch das Libretto des Balletts geschrieben hatte. Die folgende Inhaltsangabe fußt auf Humières Programm:

I.

Prélude (Vorspiel): Terrasse im Palast des Herodes. Der Blick geht über das Tote Meer auf das Moab-Gebirge und das Massiv des Nebo, von dem aus Moses das Gelobte Land begrüßte. Sonnenuntergang.

Danse des perles (Tanz der Perlen): Herodias breitet ihre Schätze aus, Perlen, Colliers und goldene Schleier. Salome schmückt sich damit und tanzt.

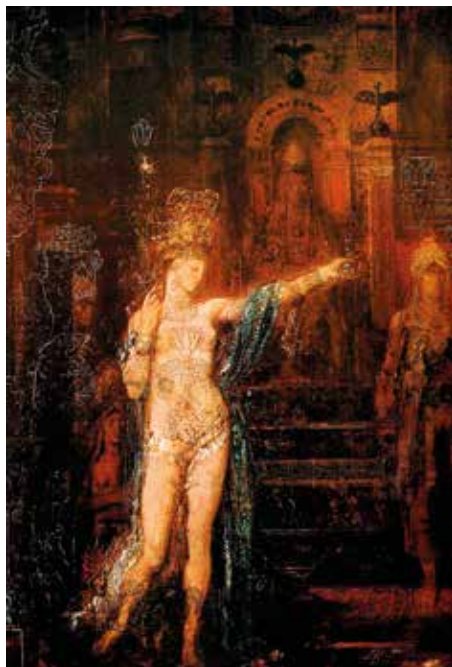
II.

Les enchantements sur la mer (Der Zauber über dem Meer): Es ist Nacht. Herodes und Herodias sind gefangengenommen von den eigenartig-geheimnisvollen Lichterscheinungen, die aus dem Meer aufsteigen. Sie rufen fernes Geschehen wach, wie den Untergang der Stadt Pentapolis, wie die Orgien auf den Terrassen von Sodom und Gomorrha, düster-aufgeregte Träume, Abgründe von Sünde und Begehren. Herodes ist den Eindrücken völlig verfallen, als Salome auftritt und zu tanzen beginnt.

Danse des éclairs (Tanz der Blitze): Die Dunkelheit wird nur durch Blitze erhellt. Salome tanzt, und die Laszivität ihres Tanzes erregt Herodes so sehr, dass er sie schließlich packt und ihr die Schleier vom Körper reißt. Johannes tritt dazwischen und bedeckt ihren nackten Körper mit seinem Büßergewand, was Herodes derart in Rage versetzt, dass Herodias die Gelegenheit nützt, Johannes augenblicklich dem Henker auszuliefern. Dieser reicht Salome den Kopf des Johannes auf einer goldenen Schale, und Salome triumphiert. Doch dann ist es, als redete der tote Kopf auf sie ein. Irritiert, wirft sie ihn ins Meer. Er steigt jedoch immer wieder empor, verschwindet und erscheint erneut, als würde er sich vervielfaltigen. Salome weiß sich vor den Erscheinungen des blutigen Kopfes und der sie fixierenden Augen nicht zu retten.

Danse de l'effroi (Tanz des Entsetzens): Während Salome wie im Taumel weitertanzt, bricht ein Unwetter herein. Der Berg Nebo sprüht Flammen, und das Moab-Gebirge schließt einen immer engeren Kreis um die Szene. Schließlich erfolgt der totale Zusammenbruch, der alles unter sich begräbt.

Schmitts Musik vermittelt auf eindringliche Weise die Atmosphäre von Dekadenz am Hof des Herodes. Dazu wird die gesamte Palette der spätromantischen und impressionistischen Stilmittel und Kompositionstechniken genutzt. Wie es in Humières Programmtext heißt, soll die Musik die »dämonische Phantasmagorie« von Situation und Geschehen hör- und fühlbar werden lassen, was sich insbesondere auf den ersten Abschnitt des zweiten Teils, *Les enchantements sur la mer*, bezieht. Die formale Klammer bilden wiederkehrende melodische Motive, die vor allem die ersten Abschnitte der beiden Teile, *Prélude* und *Les enchantements sur la mer*, miteinander verbinden.



Gustave Moreau:
Salomé tatouée
(Gemälde von
1871)

Bemerkenswert und charakteristisch ist ferner das exotische Kolorit, wie es Schmitt von seinen Reisen im Orient mitgebracht hatte. Dabei ging es ihm um die Authentizität von Ton und Ausdruck. Bei dem Oboensolo im ersten Abschnitt des zweiten Teils, *Les enchantements sur la mer*, griff er, wie in der Partitur vermerkt ist, auf einen Gesang zurück, der unmittelbar am Toten Meer aufgezeichnet worden war. Suggestiert wird eine Frauenstimme, die geheimnisvoll aus ferner Tiefe erklingt.

Der zunehmenden Bedrohlichkeit der Vorgänge entsprechen komplexe Rhythmen bis hin zur »Entfesselung rhythmischer Anarchie«, wie es der Musikwissenschaftler Jens Rosteck formuliert hat. Das hereinbrechende Unheil, eine Katastrophe von apokalyptischer Dimension, führt zu extremen Klangballungen, als gerate das Orchester selbst aus den Fugen. Die gewaltigen Ausbrüche machen die Unerbittlichkeit und Endgültigkeit des Untergangs fast körperlich spürbar.

Es waren wohl diese Exaltationen klanglicher wie rhythmischer Art, die Igor Strawinsky an dem Werk so sehr faszinierten und möglicherweise nicht ohne Einfluss auf *Le sacre du printemps* blieben. Jedenfalls äußerte er in einem Brief an Schmitt vom 2. November 1911, kein anderes Werk habe ihm seit langem solche Freude bereitet wie *La tragédie de Salomé*.

Musik & Bild

Franz von Stuck: »Salome«

(1906)



Franz von Stuck (1863–1928): *Salome* (1906)

Öl auf Holz; 115,5 x 62,5 cm; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Salome tanzt für Herodes. Sie ist eine der Femmes fatales des Altertums, die mit Oscar Wildes skandalträchtigem Theaterstück und vor allem Richard Strauss' Oper den Blick der Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder auf sich zog und zahlreiche weitere Kunstwerke inspirierte. Salomes Ekstase bis hin zur sexuellen Pervertierung war der Gegenentwurf zur biedermeierlichen Prüderie, der Aufbruch in die Moderne ohne Tabu. Franz von Stuck malte unter dem Eindruck der Bühnenwerke drei Salome-Bilder, von denen das vorliegende im Münchner Lenbachhaus hängt, und ein Bild mit dem Titel *Sünde*, das auch von der Salome-Thematik beeinflusst und vermutlich das bekannteste Gemälde des Künstlers ist.

Stuck stellt seine Salome als verlockend schöne Tänzerin dar: halbnackt mit ihrem durchsichtigen Schleierrock und viel Schmuck um Hals, Oberarme, Handgelenke und Finger. Auch das Diadem, das vor einem sternenfunkelnden Hintergrund gleichermaßen aufblitzt, dürfte, soweit es vor der nächtlichen Szene erahnbar ist, prächtig sein. Die dunkel eingefassten Augen scheinen halb geschlossen, und ihr leicht geöffneter Mund zeigt eine Reihe perlengleicher Zähne. Orgiastisch, lustvoll, freudig erregt überlässt sich Salome ganz dem rauschhaften Tanz. Kokett stützt sie den linken Arm in der Taille ab und hält den rechten Arm verführerisch hoch, als wollte sie den Betrachter – eigentlich Herodes – heranwinken. Der Blick findet auch kein anderes Objekt, sondern wird von dem leuchtend weißen Körper der Salome magisch angezogen. Stuck hebt die Nacktheit hervor, indem er das restliche Bild ins Dunkel taucht. »Wie schön ist die Prinzessin Salome heut Abend«, lautet gleich der erste Satz in Oscar Wildes Bühnenwerk.

Salome darf sich von Herodes für den Tanz der sieben Schleier etwas wünschen. Er ahnt nicht, wohin ihn sein durch ihre sexuelle Ausstrahlung angeregter Leichtsinns führen wird, als er die Erfüllung eines jeden Wunsches verspricht. Er wird Wort halten und es bereuen. Salome, von allen Männern umschwärmt, will aber nicht Geld und Macht, sondern nur den einen Mann, der sich ihr versagt: Jochanaan. Doch Jochanaan stößt sie zurück, er erlaubt ihr auch nicht, ihn zu küssen. Das ist für Salome, wohl mit einer narzisstischen Persönlichkeitsstörung behaftet, Grund genug, ihn bis in den Tod zu hassen, ihn töten zu lassen und dann den Leichnam zu schänden: Sie zwingt dem Toten den verschmähten Kuss auf.

Franz Stuck malt in dieser sommerlichen Sternennacht nicht nur die tanzende Salome, sondern zugleich auch die Folgen: Hinter ihr, kaum erkennbar, weil selbst so dunkel, steht ein schwarzer Diener mit Silberschale, auf der das Haupt des Jochanaan liegt. Sein bereits blutleerer Kopf hat die gelbliche Farbe des Todes angenommen. Tief in den Höhlen ruhen die geschlossenen Augen, dichtes schwarzes Haar und Bart rahmen das Gesicht. Stuck hat nur die Ohren herausgearbeitet, und ein heller Streifen im Bart deutet die Lippen an, die Salome noch küssen wird. Um Schale und Haupt verläuft irrlichternd eine Art bläulicher Heiligenschein, der den Teint des Toten ins Grünliche verwandelt. Während Salome ihrer Obsession nachgibt und den Toten küsst, verändert sich die Haltung der ihr anfangs (wenn auch sexuell motiviert) zugewandten Menschen: Herodes ist entsetzt von der Tat und Salomes Schändung. Oscar Wilde lässt ihn am Ende sagen: »Sie ist widernatürlich [...], sie ist ganz und gar widernatürlich. Wahrlich, was sie getan hat, ist ein großer Frevel.« Wenig später befiehlt er voller Ekel: »Tötet dieses Weib!«

Renate Ulm

BR-KLASSIK

HIGHLIGHTS IM FERNSEHEN

BAYERISCHES FERNSEHEN

Sonntag, 17. Mai 2015 | 10.20 Uhr

Mariss Jansons dirigiert

Modest Mussorgsky: »Bilder einer Ausstellung«
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
(Konzertaufzeichnung aus dem Münchner Herkulessaal
vom 14. November 2014, Erstaussstrahlung)

Donnerstag, 21. Mai 2015 | 23.25 Uhr

KlickKlack

Das Musikmagazin
Moderation: Martin Grubinger
(Wiederholung am Sonntag, den 24. Mai 2015, um 10.30 Uhr)

Donnerstag, 28. Mai 2015 | 23.25 Uhr

Der Dirigent Thomas Hengelbrock

Musik – ein Fest fürs Leben
Ein Film von Daniel Finkernagel und Alexander Lück



ARD-ALPHA

Pfingstmontag, 25. Mai 2015 | 11.00 Uhr

Mariss Jansons dirigiert

Leoš Janáček: »Glagolitische Messe«
Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks
(Konzertaufzeichnung aus dem KKL Luzern von Ostern 2012)

Pfingstmontag, 25. Mai 2015 | 20.15 Uhr

Andris Nelsons dirigiert

Charles Ives: »The Unanswered Question«; John Adams: »Slonimsky's Earbox«;
Igor Strawinsky: »Le chant du rossignol«; Antonín Dvořák: Symphonie Nr. 9
e-Moll (»Aus der Neuen Welt«)
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
(Konzertaufzeichnung aus dem Münchner Herkulessaal von 2011)

BR-KLASSIK

HIGHLIGHTS IM RADIO

Sonntag, 17. Mai 2015 | 10.05 Uhr

Symphonische Matinée

Zum 85. Geburtstag des Pianisten Friedrich Gulda
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Werke von Wolfgang Amadeus Mozart
Klavierkonzert Es-Dur, KV 271 (Karl Böhm), u. a.



Dienstag, 19. Mai 2015 | 14.05 Uhr

Panorama

Jeden Dienstag mit dem Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks
Werke von Hector Berlioz, Franz Schubert, Antonín Dvořák,
Gustav Mahler und Ludwig van Beethoven

Donnerstag, 21. Mai 2015 | 9.05 Uhr

Philharmonie

Jeden Donnerstag mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Werke von Hector Berlioz, Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Schumann,
Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach und Felix Mendelssohn Bartholdy

Donnerstag, 21. Mai 2015 | 19.05 Uhr

KlassikPlus

Die Angst vor der gefühlt letzten Symphonie
Beethovens Zehnte und Tschaikowskys »Fünfeinhalbte«
Von Volkmar Fischer

»Wer bitte ist schon Arbós?«

Zu Maurice Ravel's *Boléro*

Nicole Restle Wer an Maurice Ravel denkt, der denkt zugleich auch an seinen *Boléro*. Und umgekehrt. Denn kaum ein anderes Werk der klassischen Musik steht so unangefochten als Synonym für seinen Komponisten wie dieses Stück. Es bescherte seinem Schöpfer eine ungeheure Popularität – sehr zu dessen Erstaunen, da Ravel selbst den *Boléro* als »nichts Besonderes« ansah und ihn in erster Linie als »Experiment in einer sehr speziellen und begrenzten Richtung« verstanden wissen wollte. Seine Entstehung verdankt der *Boléro* eigentlich einer Notsituation. Die Tänzerin Ida Rubinstein, eine der faszinierendsten Frauen ihrer Zeit, Vorläuferin der Performance-Kunst und gute Freundin von Maurice Ravel, hatte den Komponisten beauftragt, für eine ihrer Ballett-Aufführungen sechs Stücke aus Isaac Albéniz' Klavierzyklus *Iberia* zu orchestrieren. Ravel ging mit großer Begeisterung ans Werk, nur um bald erfahren zu müssen, dass sich der spanische Dirigent Enrique Fernández Arbós bereits die Rechte an der Orchestrierung gesichert hatte. Wie der Pianist und Komponist Joaquín Nin berichtet, erwiderte Ravel auf diese Mitteilung zunächst völlig ungerührt: »Das ist mir vollkommen egal. Wer bitte ist schon Arbós?« Gleichwohl beschloss er dann aber doch, für Ida Rubinstein ein Originalwerk zu schreiben. Das spanische Idiom sollte allerdings beibehalten werden.

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts übte die Volksmusik Spaniens eine große Faszination auf die Komponisten Frankreichs aus. Die von orientalischen Musiktraditionen beeinflussten Melodien und Rhythmen des Nachbarlands besaßen einen ganz eigenen exotischen Reiz, dem

Entstehungszeit

1928

Widmung

À Ida Rubinstein

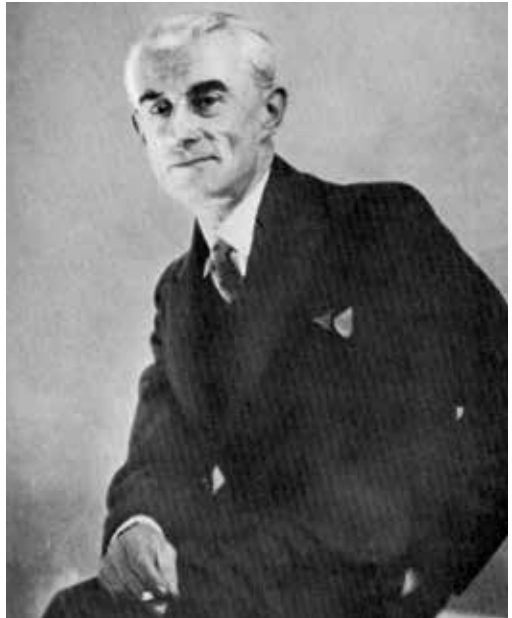
Uraufführung

22. November 1928 in einer Produktion von Ida Rubinstein in der Pariser Oper unter Walther Straram

Lebensdaten des

Komponisten

7. März 1875 in Ciboure (Département Basses-Pyrénées) – 28. Dezember 1937 in Paris



Maurice Ravel
(Ende der 1920er Jahre)

sich keiner der großen französischen Tonschöpfer entziehen konnte und wollte. Zumal in Paris viele spanische Musiker und Komponisten lebten und arbeiteten. Sie versuchten der provinziellen Enge ihrer Heimat zu entkommen und in der französischen Metropole, die eine der führenden Musikzentren der damaligen Zeit war, den Anschluss an die musikalische Avantgarde zu finden. Zwischen den Spaniern und Franzosen fand also ein intensiver kultureller Austausch statt. Auch Maurice Ravel, dessen Mutter baskischer Herkunft war und zu dessen Freundes- und Bekanntenkreis viele spanische Künstler gehörten, schrieb von Beginn seiner Komponistenlaufbahn immer wieder Werke im spanischen Stil. Wobei es ihm nie um folkloristische Effekthascherei ging, sondern darum, die besondere Exotik der iberischen Musik in seinen eigenen Stil zu integrieren. Er war nicht der erste Komponist, der den Boléro, eine der Seguidilla verwandte Form, in der Kunstmusik verwendete. Dieser spanische Tanz im 3/4tel-Takt, dessen Rhythmus dem der Polonaise ähnelt, kam Ende des 18. Jahrhunderts in Mode. Bereits 1802 beschrieb ihn Heinrich Christoph Koch in seinem musikalischen Lexikon mit folgenden Worten: »Die Wirkung dieses Tanzes, der von zärtlichem Charakter ist, und die Bewegung der Menuet hat, wird von allen, die Spanien besucht haben, als außerordentlich gerühmt, und dabey versichert, dass er für andere Nationen un-



Ida Rubinstein

nachahmlich sei.« Unnachahmlich, aber inspirierend für eine ganze Reihe von Komponisten, u.a. Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Frédéric Chopin, Daniel-François-Esprit Auber oder Hector Berlioz.

Was Ravel's *Boléro* so einzigartig macht, ist nicht die Verwendung eines spanischen Tanzmodells, sondern dessen radikale Stilisierung. Ravel arbeitet gleich mit mehreren Konstanten, die das ganze Stück über unverändert beibehalten werden: Da ist zunächst der Boléro-Rhythmus mit den charakteristischen, triolischen Sechzehnteln, den die kleine Trommel zu Beginn solistisch vorstellt und bis auf die letzten beiden Takte konsequent durchhält. Dieser Rhythmus bildet den Motor des Stücks, treibt es unerbittlich, mechanisch, – fast möchte man sagen – manisch voran. Hinzu kommt, weit weniger auffällig, das gleichbleibend, zwischen ›G‹ und ›C‹ pendelnde Ostinato der Bässe. Rhythmus und Ostinato bilden den Grund, über dem sich zwei Melodien erheben, die wie Vorder- und Nachsatz eines weitschweifigen, archaisch anmutenden, melismatischen Themas wirken. Die die beiden Haupttöne ›c‹ und ›g‹ umkreisenden Melismen des »Vordersatzes« sowie die synkopischen Tonwiederholungen des »Nachsatzes« verleihen diesem Themenkomplex einen hartnäckig-insistierenden, gleichzeitig aber auch lasziv-sinnlichen Charakter. Er schließt mit einer charakteristischen Floskel, der so genannten Malagueña-Quarte, einer absteigenden Quartfolge mit abschließendem Halbtonschritt, die typisch für süd-



Ausschnitt aus dem *Boléro* in der Handschrift Ravels mit dem charakteristischen Boléro-Rhythmus

spanische Tanzlieder ist. »Die Themen sind unpersönlich – Volksmelodien der üblichen spanisch-arabischen Art«, schreibt Ravel, und er wird nicht müde in Gesprächen und verschiedenen Veröffentlichungen zu betonen, dass sein *Boléro* keine spezielle Form, keine musikalische Entwicklung und keine harmonische Modulation enthält, die Wirkung des Stücks allein auf der Orchestrierung beruhe, die ein großes Crescendo sei. »Ich habe nur ein einziges Meisterwerk geschaffen – den *Boléro*. Leider hat es aber nichts mit Musik zu tun«, lautet sein berühmtester Ausspruch. Tatsächlich zeigt sich Ravel in diesem Werk als Meister der Instrumentierung: Die kleine Trommel intoniert vier Takte lang den Boléro-Rhythmus, ehe die Flöte, das leiseste aller Orchesterinstrumente, pianissimo mit dem Thema einsetzt. Dieses wandert zunächst durch die Holzblasinstrumente, später kommen Trompete, Saxophone, Hörner und Posaunen hinzu. Das Thema wird anfangs nur von einem Instrument, später von zwei, schließlich von ganzen Instrumentengruppen im Unisono vorgetragen, die unermüdlich schlagende Trommel erhält Unterstützung, indem Streicher, Hörner und Holzbläser das rhythmische Model aufgreifen und dadurch verstärken. Sukzessive baut Ravel somit eine enorme klangliche Steigerung auf, die – auf dem Höhepunkt angekommen – abrupt endet. Mit dem Einsatz spezieller, im normalen Symphonieorchester weniger gebräuchlicher Instrumente wie der Oboe d'amore, der Es-Klarinette und Saxophonen verstärkt er den exotischen Charakter der Komposition.



»Le Belvédère«, Ravels Haus in Montfort-l'Amaury
Hier lebte der Komponist von 1921 bis zu seinem Tod im Jahr 1937

Bei der Uraufführung des Werks im November 1928 tanzte Ida Rubinstein eine Choreographie, in der sie in einem spanischen Café durch ihre lässigen Boléro-Schritte allmählich 20 junge Tänzer in ihren Bann zieht. Doch seinen Siegeszug trat Ravels Komposition nicht als Ballett, sondern als Konzertstück an. Heute ist der *Boléro* eines der meistgespielten Werke des Konzertrepertoires.

Übrigens: Der bereits erwähnte Enrique Arbós habe – so Arbie Orenstein in seiner Ravel-Biographie – großzügigerweise auf sein Exklusivrecht zur Orchestrierung von *Iberia* verzichten wollen, als er von Ravels Plänen erfuhr. Doch da hatte sich der Komponist glücklicherweise schon anders entschieden ...

Sprungbrett zu den Orchestern der Welt

Ausbildungsplätze

4 Violinen

2 Violen

2 Violoncelli

1 Flöte

1 Oboe

2 Kontrabässe

1 Trompete

1 Klarinette

1 Fagott

1 Horn

1 Posaune

1 Pauke mit Schlagzeug

Ausbildung

- Instrumentaler Einzelunterricht
- Mentales Training
- Kammermusik
- Mitwirkung bei Proben und Konzerten des Symphonieorchesters

Erfolg

Absolventen der Akademie finden Engagements in renommierten Orchestern im In- und Ausland

Konzerttermine

- Dienstag, 19. Mai 2015, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung
- Sonntag, 21. Juni 2015, Festsaal Kloster Seon
- Donnerstag, 9. Juli 2015, Hubertussaal Schloss Nymphenburg

Förderer

Die Akademie dankt



Kontakt

Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks

Geschäftsführung: Christine Reif

Hanselmannstraße 20, 80809 München

Telefon: 089/3509-9756

Fax: 089/3509-9757

E-Mail: so.akademie@br.de

www.br-klassik.de



Dirigieren ist keine Frage der Autorität, sondern der Kenntnis der Partitur

Mit dem französischen Dirigenten Lionel Bringuier sprach Renate Ulm

RU Haben Sie das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks schon einmal gehört?

LB Oh, natürlich! Seit meiner Kindheit kenne ich das Orchester von Aufnahmen, und in der letzten Zeit habe ich einige ganz wunderbare Konzerte mit ihm gehört. Ich verehere und bewundere den Chefdirigenten Mariss Jansons, den ich schon in mehreren Aufführungen erleben konnte. Ich denke, dass man natürlich auch großes Glück haben muss, um so ein Dirigent wie er zu werden (*lacht*) bei so einem Orchester von solch außergewöhnlicher Qualität. Ich habe das Symphonieorchester beispielsweise 2012 in Paris gehört unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen. Auf dem Programm standen damals *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss und das Zweite Klavierkonzert von Johannes Brahms mit Yefim Bronfman. Das war ein so großartiges Konzert!

RU Was machen Sie gerade?

LB Ich komme von der Generalprobe mit dem Cleveland Orchestra. Unter anderem dirigiere ich dort auch Florent Schmitts *La tragédie de Salomé* und den *Boléro* von Maurice Ravel, vorneweg aber dessen *Le tombeau de Couperin* und das Cellokonzert von Camille Saint-Saëns mit Gautier Capuçon.

RU Ausgefallene Werk-Kombinationen scheinen das Ideal Ihrer Programmgestaltung zu sein. Können Sie Ihr Münchner Programm erläutern?

LB Schon, aber man spricht ja auch mit dem Orchestermanagement und dem Orchester. In München bin ich nicht zum ersten Mal. Ich war bereits bei den Münchner Philharmonikern, und das zweite Mal kam ich mit dem Tonhalle-Orchester Zürich. Aber wir spielten immer ganz unterschiedliche Programme. Am Pult des Symphonieorchesters ist es mein Debüt, und da schien es mir wichtig, ein ganz besonderes Repertoire vorzustellen: Die *Passacaglia* von Webern, die ich sehr mag, wird nicht so häufig gespielt wie etwa das Dritte Klavierkonzert von Beethoven. Es ist



Lionel Bringuier

für mich übrigens eine ganz große Ehre, in Deutschland Beethoven dirigieren zu dürfen und noch dazu beim Bayerischen Rundfunk! Dann wollte ich ein Werk ins Programm aufnehmen, das in München dem Publikum wie dem Orchester nicht so bekannt ist, und dazu gehört eben Florent Schmitts *La tragédie de Salomé*. Und am Ende den berühmten *Boléro*. Ich dirigiere gerne Konzerte vor allem mit Werken aus der jüngeren Musikgeschichte.

RU In jedem Werk Ihres Programms zeigt sich das tänzerische Element.

LB Ja, das stimmt, das ist das Repertoire, das ich besonders mag: die russischen Ballette wie Strawinskys *Feuervogel* oder Ravels *Daphnis et Chloé*, überhaupt die Rhythmik wie im *Sacre du printemps*. Das fasziniert mich.

RU Finden Sie nicht, dass es etwas gewagt ist, mit einem Werk von Webern ein Konzert zu beginnen?

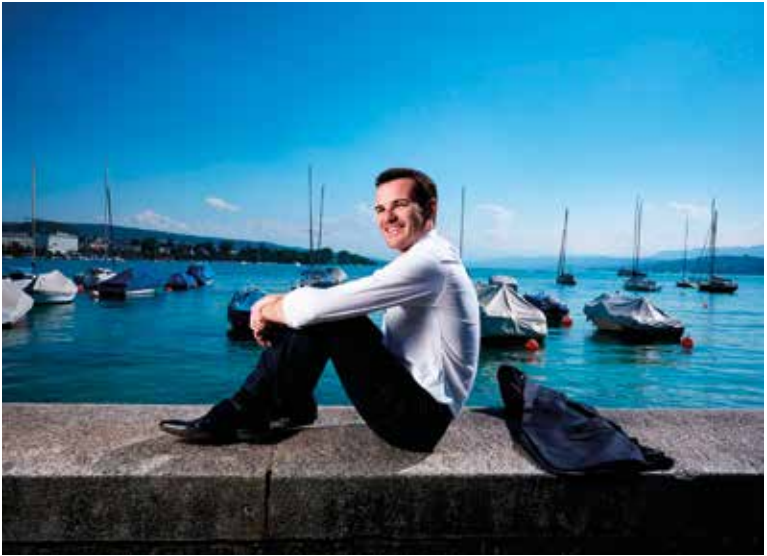
LB Sie haben Recht, das ist vielleicht etwas ungewöhnlich, mit diesen ersten acht Unisono-Takten von Weberns *Passacaglia* sein Debüt bei einem Orchester zu beginnen – sie sind fast ein wenig zu schwierig (*lacht*), ich werde mein Bestes geben. Aber im Ernst: Diese Musik von Webern ist großartig. Was mich immer wieder berührt, ist, dass sie auch so ausdrucksstark ist. Wenn Webern auf dem Programm steht, soll man nicht immer gleich denken, oje, jetzt kommt so anstrengende Musik ... Das stimmt ja gar nicht, da gibt es so wunderbare Klangfarben, eine außergewöhnliche Stimmführung und Instrumentierung! Ich habe viel Webern am Konservatorium in Paris studiert – auch die Werke für kleinere Besetzungen. Webern ist ein Meister der Form. Wenn man sich die Partituren ansieht, bemerkt man so viele feine Details, eines entwickelt sich geschmeidig aus dem anderen. Für mich hat Webern gar nichts Starres oder Kantiges.

RU Beethovens Klavierkonzert in c-Moll ist die klassische Säule in diesem Konzert. Igor Levit wird darin den Solopart spielen. Haben Sie schon einmal mit Igor Levit zusammengearbeitet?

LB Für mich ist es eine große Freude, mit so ausgezeichneten Musikern arbeiten zu dürfen. Mit Igor Levit ist es das erste Mal. Von mehreren Seiten habe ich so viel Gutes über ihn gehört, daher interessiert es mich sehr, ihn zu treffen und mit ihm zu arbeiten.

RU Florent Schmitt ist in Deutschland nicht sehr bekannt, *La tragédie de Salomé* wird nur selten gespielt. Woran liegt das?

LB Sie werden es nicht glauben, aber in Frankreich wird *Salomé* auch sehr selten gespielt und ist kaum bekannt. Für mich war Florent Schmitt eine der großen Entdeckungen am Konservatorium. Wir hatten jede Woche drei Stunden musikalische Analyse, in denen wir gewöhnlich erst einmal ein Werk anhörten und dann sagen sollten, von wem und was es ist. Dort hörten wir *La tragédie de Salomé*. Niemand kannte das Stück. Der Professor machte uns auf die Ähnlichkeit dieses Werks mit der Tonsprache von Ravel oder von Debussys *La mer* aufmerksam. Trotzdem kam niemand darauf, von wem es stammen könnte, bis uns der Professor verrät, dass es von Florent Schmitt ist. Eine Woche nach dieser Unterrichtsstunde entdeckte ich *La tragédie de Salomé* auf einem Konzertprogramm in Paris. Ich hörte es mir an, fand es überwältigend, kaufte mir sofort die



Lionel Bringuier

Partitur und beschloss, wenn ich genügend Fortschritte gemacht habe, dieses Werk einmal aufzuführen. So ist es dann auch gekommen. Inzwischen habe ich es schon recht oft dirigiert und freue mich immer wieder, Schmitts *Salomé* aufführen zu können.

RU Es gibt wenige Werke der so genannten klassischen Musik, die jeder kennt – der *Boléro* gehört dazu.

LB Ja, den *Boléro* kennt wirklich jeder in Frankreich. Es ist das Erste, was man in der Schule lernt (*l'acht*). Es ist ein so positives Stück, das in jeder Hinsicht ununterbrochen anwächst bis zur finalen Explosion. Es macht immer Spaß, dieses Werk zu dirigieren. Daher setze ich es oft aufs Programm. Außerdem sorgt der *Boléro* für ein Gegengewicht zur *Salomé*, die kaum jemand kennt. Wichtig ist auch, das Konzert mit einem Reper-toirestück zu beenden, das einfach jeder gerne hört.

RU Sie sind einer der jüngsten Dirigenten, die jemals hier am Pult des Symphonieorchesters standen. Nur Lorin Maazel war noch etwas jünger. Hat man da einen Jugend-Bonus?

LB Nein, das glaube ich nicht. Außerdem dirigiere ich schon seit 14 Jahren, das ist schon die Hälfte meines Lebens.

RU Sie haben also mit 14 Jahren zum ersten Mal ein Orchester dirigiert. Welche Vorbilder hatten Sie damals?

LB Da gab es viele Vorbilder: Boulez, Abbado, Karajan und viele andere. Sie sind so verschieden in ihrer Arbeit, aber allen ist eines gemeinsam: Sie besitzen ein enormes Charisma und tiefste Werkkenntnis. Und für mich bedeutet Dirigent-Sein nicht, eine große Show abzuziehen, sondern die Werke bis ins kleinste Detail, bis zur letzten Note zu kennen und mit diesem Wissen ein Orchester zu leiten. Wenn man mit einem Orchester von der Qualität des Symphonieorchesters arbeitet, weiß man auch, dass die Musiker selbst über das Werk bestens informiert sind. Daher ist es ganz wichtig, dass der Chef vorne genauestens über die Klanglichkeit, den Rhythmus, die Farben Bescheid weiß. Für mich ist Dirigieren keine Frage der Autorität, sondern der genauen Kenntnis der Partitur. Das ist für mich das Wichtigste.

RU Sie haben auch Violoncello studiert. Bleibt Ihnen noch Zeit für dieses Instrument?

LB Jetzt dirigiere ich ein Cellokonzert in Cleveland, aber für das eigene Spielen reicht leider die Zeit nicht mehr. Für mich ist es entscheidender, die Partituren zu studieren.

RU Wie ist Ihr momentaner künstlerischer Status quo?

LB Es ist gerade wunderbar, mit dem Tonhalle-Orchester Zürich verbunden zu sein und mit ihm arbeiten zu können. Meine ganze Energie fließt in diese Arbeit und in meine Gastengagements. Daher freue ich mich auch sehr auf das Debüt beim Symphonieorchester!

(Das Interview wurde per Telefon am 16. April 2015 geführt und aus dem Französischen übertragen.)

IGOR LEVIT

BEI SONY CLASSICAL



BACH

„Von der FAZ als Jahrhundertpianist bejubelt, wird Levit mit seiner Einspielung von Bachs Partiten den Erwartungen mühelos gerecht... ‚Bach, das ist die größtmögliche Liebe‘, hat Igor Levit über seine eigene Aufnahme gesagt. Davon zeugt jeder Ton.“ DER SPIEGEL

BEETHOVEN

Das herausragende Debütalbum von Igor Levit mit den fünf späten Klaviersonaten von Beethoven. Ausgezeichnet mit dem ECHO Klassik 2014 als solistische Einspielung des Jahres. „Virtuos, wild, elektrisierend.“ Süddeutsche Zeitung



DIE NEUE CD VON IGOR LEVIT

erscheint im Oktober 2015!

WWW.IGOR-LEVIT.DE

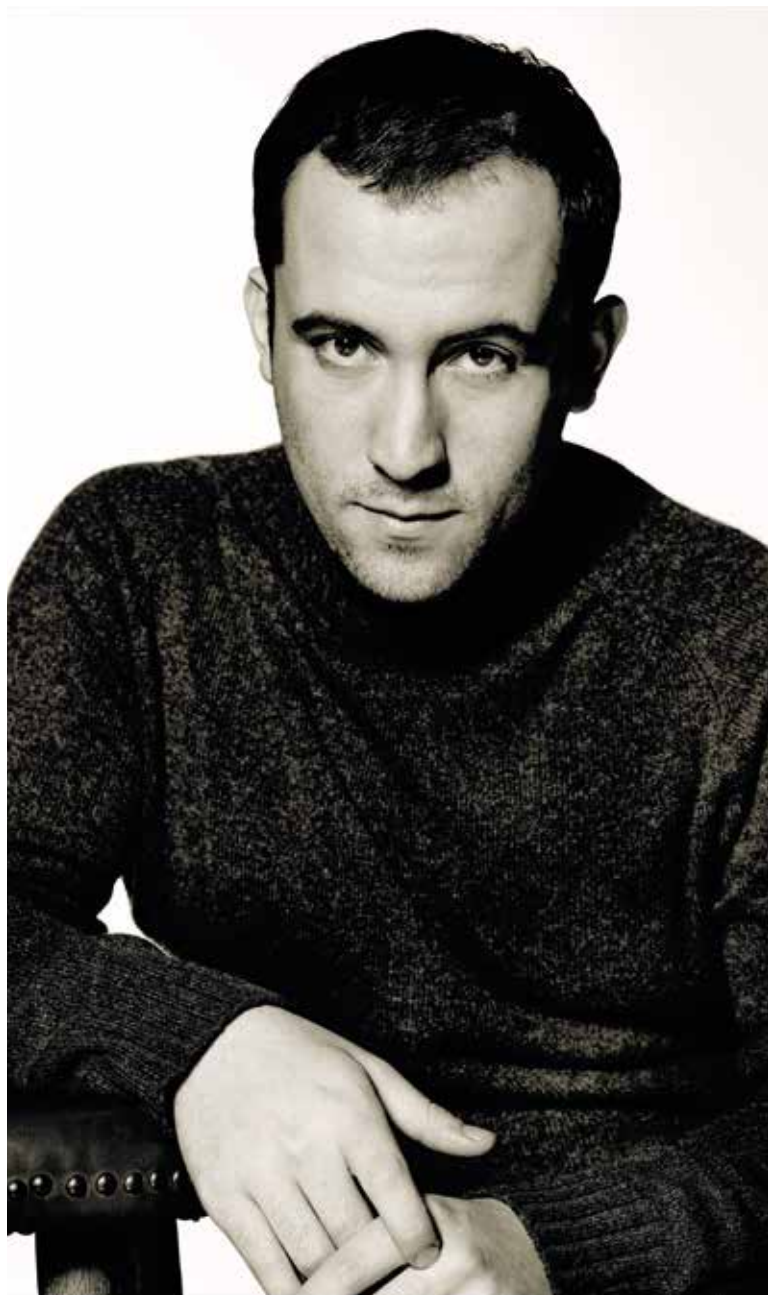


SONY MUSIC

www.sonymusicclassical.de

www.facebook.com/sonyclassical





Igor Levit

Geboren 1987 in Nischni Nowgorod (ehemals Gorki), übersiedelte Igor Levit im Alter von acht Jahren mit seiner Familie nach Deutschland. Er studierte an der Musikhochschule in Hannover u. a. bei Karl-Heinz Kämmerling und schloss mit der höchsten je vergebenen Punktzahl ab. 2005 gewann er beim Arthur-Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv die Silbermedaille sowie mehrere Sonderpreise. In den folgenden Jahren konnte Igor Levit mit Konzertauftritten und Recitals in Europa, Amerika und Asien seinen Ruf als eines der vielversprechendsten Pianistentalente der jungen Generation immer mehr festigen. Von 2011 bis 2013 war er »BBC New Generation Artist«, in der Saison 2012/2013 spielte er im Rahmen der Konzertreihe »ECHO Rising Stars« u. a. in der Kölner Philharmonie, im Wiener Konzerthaus, im Concertgebouw Amsterdam und in der Symphony Hall in Birmingham. 2013 begann Igor Levit bei der Schubertiade in Österreich einen Beethoven-Zyklus und war »Artist in Residence« beim Heidelberger Frühling, im Sommer 2014 durfte ihn auch das Publikum des Kissinger Sommers und der Festspiele in Mecklenburg-Vorpommern als »Artist in Residence« intensiv erleben. Weitere wichtige Debüts brachte das Jahr 2014: das USA-Recital in der Park Avenue Armory in New York sowie seinen ersten Auftritt im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins – als Einspringer für Héléne Grimaud interpretierte Igor Levit damals das Vierte Klavierkonzert von Beethoven, begleitet vom City of Birmingham Symphony Orchestra unter Andris Nelsons. Erneut konnte sich Igor Levit bei den diesjährigen Festspielen in Baden-Baden als würdiger Ersatz beweisen: Für die erkrankte Martha Argerich spielte er, gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern unter Riccardo Chailly, das Schumann-Konzert. Viele andere renommierte Orchester, wie die Wiener Symphoniker, das Orchestre Philharmonique du Luxembourg oder das WDR Sinfonieorchester, begrüßen ihn als ihren Gast. Daneben nehmen Recitals und Kammermusik u. a. mit Lisa Batiashvili, Julia Fischer, Sol Gabetta, Christiane Karg, Valeriy Sokolov, Jörg Widmann, Maxim Vengerov und Tabea Zimmermann einen breiten Raum ein. Von Beginn seiner Laufbahn an markiert Beethoven – neben Bach, Busoni und Schostakowitsch – eine zentrale Säule seines Repertoires. Dass Igor Levit für seine im August 2013 erschienene Debüt-CD als Exklusivkünstler von Sony Classical gleich die fünf letzten Beethoven-Sonaten wählte, erregte großes Aufsehen und wurde mit mehreren Preisen, u. a. einem ECHO Klassik 2014, belohnt. Sein zweites Album für das Label, die sechs Partiten von Bach, erschien im August 2014. Beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Igor Levit in dieser Woche erstmals zu Gast.



Lionel Bringuier

Er sei ein »Naturtalent«, dessen feiner Instinkt unterfüttert sei mit gutem Geschmack und einer hervorragenden Technik, schrieb die *Financial Times*. Geboren 1986 in Nizza, zählt der noch nicht 30-jährige Lionel Bringuier heute zum vielversprechenden Dirigentennachwuchs, mehr noch: zu den bereits von den großen Orchestern begehrten jungen Dirigenten. Mit fünf Jahren begann der Franzose Violoncello zu lernen und gab sein erstes Konzert vier Jahre später. Im Alter von 13 Jahren wurde er dann am Pariser Konservatorium aufgenommen, wo er Violoncello bei Philippe Muller und Dirigieren bei Zsolt Nagy studierte und 2004 sein Diplom in beiden Fächern erwarb. Den ersten professionellen Auftritt als Dirigent absolvierte der 14-jährige Bringuier mit einem Live-Konzert im französischen Fernsehen. Seine frühe künstlerische Reife wie sein interpretatorischer Tiefgang haben ihn schon bald für die weltweit führenden Orchester interessant gemacht. Der Durchbruch gelang Lionel Bringuier 2005, als er den Ersten Preis und den Publikumspreis beim 49. Dirigentenwettbewerb in Besançon erhielt. 2007 wurde er Assistent Conductor beim Los Angeles Philharmonic Orchestra und war damit jüngster Dirigent dieses Orchesters in seiner Geschichte. 2012 verpflichtete ihn das Tonhalle-Orchester Zürich zum Chefdirigenten und Musikdirektor für 2014 bis 2018, und seit Beginn dieser Saison läutet er dort eine neue Ära des Orchesters ein. Er widmet sich besonders zeitgenössischen Werken und leitete mehrfach Uraufführungen. Das für die Neue Musik notwendige, spezielle Dirigierhandwerk vervollkommnete er in Meisterklassen bei Peter Eötvös und János Fürst. Natürlich setzt er sich auch für die wenig bekannten Werke französischer Komponisten wie Vincent d'Indy und Camille Saint-Saëns (*La Muse et le Poète* – ein Violin- und ein Cellokonzert mit den Brüdern Renaud und Gautier Capuçon) ein, die auch zu seinen ersten, bereits hochgelobten CD-Aufnahmen zählen. Sein Live-Mitschnitt des Chopin-Konzerts f-Moll mit dem Pianisten Nelson Freire wurde im Mai 2013 vom *Gramophone Magazine* zur »DVD des Monats« gewählt. In den vergangenen zehn Jahren stand Lionel Bringuier am Pult vieler bedeutender Orchester wie dem New York Philharmonic und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem Leipziger Gewandhausorchester und BBC Symphony Orchestra, den Münchner Philharmonikern und dem Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam. Zahlreiche Auszeichnungen begleiten bereits seine junge Karriere. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gibt Lionel Bringuier mit den Konzerten dieser Woche sein Debüt.

14.6. 19 Uhr Philharmonie

BR
KLASSIK

**FAN
DANIEL HARDING
DIRIGIERT
ORCHESTER-
NACHWUCHS
TAST
LOUVE**

Informationen: br-klassik.de, Tickets: br-klassikicket.de, 089/5900 10 880 € 15,- 25,-

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

DANIEL HARDING Dirigent, BAYERISCHES LANDESJUGENDORCHESTER, AKADEMIE UND MITGLIEDER DES SYMPHONIEORCHESTERS

ARNOLD SCHÖNBERG Kammer-symphonie Nr. 1, op. 9

HECTOR BERLIOZ »Symphonie fantastique«, op. 14

SYMPHONIEORCHESTER

DO. 21.5.2015

FR. 22.5.2015

Herkulesaal

20.00 Uhr

Konzerteinführung 18.45 Uhr

3. Abo B

SIR JOHN ELIOT GARDINER

Leitung

ANTOINE TAMESTIT

Viola

SYMPHONIEORCHESTER DES

BAYERISCHEN RUNDFUNKS

HECTOR BERLIOZ

»Harold en Italie«, Symphonie in vier

Teilen mit Viola, op. 16

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 8 C-Dur, D 944

(»Große C-Dur«)

€ 13 / 18 / 29 / 35 / 43 / 52 / 62

SYMPHONIEORCHESTER

DO. 11.6.2015

FR. 12.6.2015

Herkulesaal

20.00 Uhr

Konzerteinführung 18.45 Uhr

4. Abo D1 / 4. Abo D2

HERBERT BLOMSTEDT

Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES

BAYERISCHEN RUNDFUNKS

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie Nr. 4 B-Dur, op. 60

CARL NIELSEN

Symphonie Nr. 5, op. 50

€ 13 / 18 / 29 / 35 / 43 / 52 / 62

KAMMERKONZERT

SA. 13.6.2015

Max-Joseph-Saal der Münchner
Residenz
20.00 Uhr

SO. 14.6.2015

Evangelische Akademie Tutzing
18.00 Uhr

6. Konzert mit Solisten des
Symphonieorchesters des
Bayerischen Rundfunks

CARSTEN CAREY DUFFIN Horn
MARTIN ANGERER Trompete
HERBERT ZIMMERMANN Trompete
UWE SCHRODI Posaune
STEFAN TISCHLER Tuba
LUKAS MARIA KUEN Klavier

PAUL HINDEMITH

Sonate für Trompete und Klavier
Sonate für Horn und Klavier
Sonate für Posaune und Klavier
Sonate für Basstuba und Klavier

DANIEL SPEER

Sonate für Blechbläserquintett a-Moll
GIROLAMO FRESCOBALDI
Canzona seconda für Blechbläser-
quintett

GIOVANNI GABRIELI

Canzon septimi toni für Blechbläser-
quintett und Klavier Nr. 2

München: € 15 / 19 / 23

Tutzing: € 25 / 30 / 35 Studenten € 15
(inklusive Eintritt in den Schlosspark und
Schlossführung), Vorverkauf über die
Buchhandlung Held, Hauptstraße 70,
82327 Tutzing Tel.: (08158) 83 88

SYMPHONIEORCHESTER

DO. 18.6.2015

FR. 19.6.2015

Philharmonie
20.00 Uhr
Konzerteinführung 18.45 Uhr
8. Abo A

DANIEL HARDING

Leitung

EVELYN HERLITZIUS

Sopran

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

RICHARD WAGNER

Vorspiel und Karfreitagszauber aus
»Parsifal«

ARNOLD SCHÖNBERG

»Erwartung«, Monodram in einem
Akt, op. 17

JOHANNES BRAHMS

Symphonie Nr. 1 c-Moll, op. 68

€ 18 / 29 / 35 / 43 / 52 / 62

RUNDFUNKORCHESTER

FR. 17.7.2015

Herz-Jesu-Kirche, Neuhausen

20.00 Uhr

Konzerteinführung 19.00 Uhr

Paradisi gloria – 4. Konzert

PETER DIJKSTRA

Leitung

CYNTHIA MILLAR

Klavier / Ondes Martenot

CHOR DES BAYERISCHEN

RUNDFUNKS

MÜNCHNER

RUNDFUNKORCHESTER

OLIVIER MESSIAEN

»Trois petites liturgies de la présence

divine« für Klavier, Ondes Martenot,

Frauenchor und Orchester

EINOJUHANI RAUTAVAARA

»Into the Heart of Light«

für Streichorchester

MARTIN SMOLKA

Psalm 114 für Chor und Orchester

€ 22 / 30

KARTENVORVERKAUF

BRticket

Foyer des BR-Hochhauses

Arnulfstr. 42, 80335 München

Mo.–Fr. 9.00–17.30 Uhr

Telefon: (089) 59 00 10 880

Telefax: (089) 59 00 10 881

Online-Kartenbestellung:

www.br-klassikticket.de

München Ticket GmbH

Postfach 20 14 13,

80014 München

Telefon: (089) 54 81 81 81

Vorverkauf in München und im

Umland über alle an München Ticket

angeschlossenen Vorverkaufsstellen

Schüler- und Studentenkarten

zu € 8,- bereits im Vorverkauf

LASSEN SIE UNS FREUNDE WERDEN!



Freunde sind wichtig im Leben eines jeden von uns. Diese Überlegung machten sich musikbegeisterte und engagierte Menschen zu eigen und gründeten den gemeinnützigen Verein der »Freunde des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks e. V.«. Seine heute mehr als 750 Mitglieder fördern die herausragende künstlerische Arbeit des Symphonieorchesters und seiner Akademie nach Kräften. Der Verein trägt dazu bei, den Ruf dieses weltweit berühmten Orchesters weiterhin zu mehren. Mit der finanziellen Unterstützung der »Freunde« werden Instrumente finanziert, Kompositionsaufträge erteilt, Kammermusikurse abgehalten und jungen Talenten in der Akademie eine erstklassige Ausbildung an ihren Instrumenten ermöglicht. Den »Freunde«-Mitgliedern werden zahlreiche attraktive Vergünstigungen angeboten, von exklusiven Besuchen ausgewählter Proben über bevorzugte Kartenbestellungen bis hin zu Reisen des Orchesters zu Sonderkonditionen.*

Helpen Sie mit als Freund und lassen Sie sich in die Welt der klassischen Musik entführen!

Kontakt:

Freunde des Symphonieorchesters
des Bayerischen Rundfunks e. V.
Geschäftsstelle: Ingrid Demel, Sabine Hauser
c/o Labor Becker, Olgemöller & Kollegen
Führichstraße 70
81671 München

Telefon: (089) 49 34 31
Fax: (089) 450 91 75 60
E-Mail: fso@freunde-brso.de
www.freunde-brso.de

* Rechtsverbindliche Ansprüche bestehen jeweils nicht.



F R E U N D E
SYMPHONIEORCHESTER
BAYERISCHER RUNDFUNK e.V.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00-34111

IMPRESSUM

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

VERANTWORTLICH

Dr. Renate Ulm

REDAKTION

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

DRUCK

alpha-teamDRUCK GmbH

Nachdruck nur mit Genehmigung

Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem

Papier gedruckt.

TEXTNACHWEIS

Monika Lichtenfeld, Egon Voss und Nicole

Restle: Originalbeiträge für dieses Heft;

Armin Raab: aus den Programmheften des

Symphonieorchesters des Bayerischen

Rundfunks vom 26. Oktober 1998; Musik &

Bild und Interview Lionel Bringuier: Renate

Ulm; Biographien: Vera Baur (Levit), Renate

Ulm (Bringuier).

BILDNACHWEIS

Andreas Krause: *Anton Webern und seine*

Zeit, Laaber 2001 (Webern); Nuria Nono-

Schoenberg (Hrsg.): *Arnold Schönberg*

1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnun-

gen, Klagenfurt 1992 (Schönberg); Wikimedia

(Beethoven, Franz von Stuck: *Salome*); Histo-

risches Museum der Stadt Wien (Theater an

der Wien); Wikipedia (Plakat Les Folies Ber-

gère, Gustave Moreau: *Salome*); © Lipnitzki,

Paris (Ravel); Roger Nichols: *Maurice Ravel*

im Spiegel seiner Zeit, Zürich/St. Gallen 1987

(Ida Rubinstein, »Le Belvédère«); © Paolo

Dutto (Bringuier S. 27 und S. 36); © BR /

Matthias Schrader (Jansons); © Fayer / DG

(Gulda); © Felix Broede (Levit); Archiv des

Bayerischen Rundfunks.

BR-KLASSIK-STUDIOKONZERTE

ABONNEMENT 2015 / 2016



Di. 27. Oktober 2015, Studio 2, 20 Uhr

LIEDERABEND

FLORIAN BOESCH BARITON

MALCOLM MARTINEAU KLAVIER

Schubert, Schumann, Liszt

Di. 15. März 2016, Studio 2, 20 Uhr

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

HAMMERKLAVIER

CHIAROSCURO QUARTET

Mozart, Haydn

Di. 15. Dezember 2015, Studio 2, 20 Uhr

ELENA URIOSTE VIOLINE

MICHAEL BROWN KLAVIER

Mozart, Szymanowski, Messiaen, Brahms

Di. 26. April 2016, Studio 2, 20 Uhr

THOMAS E. BAUER BARITON

KIT ARMSTRONG KLAVIER

Reflexionen über
Johann Sebastian Bach

Di. 12. Januar 2016, Studio 1, 20 Uhr

WASSILY GERASSIMEZ VIOLONCELLO

NICOLAI GERASSIMEZ KLAVIER

ALEXEJ GERASSIMEZ SCHLAGZEUG

Baynov, Bach, Krerowicz, De Mey u. a.

Mo./Di. 9./10. Mai 2016

Studio 2, 20 Uhr

FESTIVAL DER ARD-PREISTRÄGER

Schubert, Wolf, Weill u. a.

Abo (7 Konzerte): Euro 107,- / 145,- | 20% Ersparnis im Vergleich zum Einzelkartenkauf!
Einzelkarten (VVK ab 7.7.2015): Euro 21,- / 29,- sowie Euro 14,- / 18,- (Festival der
ARD-Preisträger) Schüler und Studenten: Euro 8,-

Weitere Informationen über die Abo-Hotline: 089/55 80 80

BRticket 089/59 00 10 880 | www.br-klassikticket.de | München Ticket 089/54 81 81 81

BR
KLASSIK

7. Abo A/3. Abo S 14./15./16.5.2015

BR
KLASSIK

www.br-klassik.de