

ADÈS
GERSTEIN
JANÁČEK
BRITTEN

Donnerstag 27.2.2020
Freitag 28.2.2020
3. Abo C
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

19/20

THOMAS ADÈS
Leitung

KIRILL GERSTEIN
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 28.2.2020
Pausenzeichen:
Falk Häfner im Gespräch mit Kirill Gerstein und Thomas Adès

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de abrufbar.

PROGRAMM

LEOŠ JANÁČEK

»Šumařovo dítě« – »Des Spielmanns Kind«

Ballade für Orchester

Solo-Violinen: Thomas Reif, Julita Smoleň

THOMAS ADÈS

Concerto for Piano and Orchestra

- Viertel = 112 – Doppio movimento – Allargando e calando – Tempo primo giusto
- Andante gravemente – A tempo, ghostly
- Allegro gioioso – Lentissimo, inesorabile – Giusto – Tempo primo

Pause

BENJAMIN BRITTEN

Suite on English Folk Tunes – »A time there was ...«, op. 90

für Orchester

- Cakes and Ale. Fast and rough
- The Bitter Withy. Allegretto
- Hankin Booby. Heavily
- Hunt the Squirrel. Fast and gay
- Lord Melbourne. Slow and languid

LEOŠ JANÁČEK

»Sinfonietta«, op. 60

- Allegretto
- Andante – Allegretto
- Moderato
- Allegretto
- Allegro

ELEND UND ERLÖSUNG

Zu Leoš Janáčeks Ballade *Des Spielmanns Kind*

Judith Kemp

Entstehungszeit

November 1912 bis 28. April 1913; Umarbeitung 1914

Widmung

Dem tschechischen Dirigenten Vilém Zemánek (1875–1922)

Uraufführung

14. November 1917 durch die Tschechische Philharmonie unter Otakar Ostrčil

Lebensdaten des Komponisten

3. Juli 1854 in Hukvaldy – 12. August 1928 in Ostrava / Tschechoslowakei

Mit den ersten, verhaltenen Tönen hebt sich der imaginäre Vorhang und gibt den Blick frei auf eine beengte, ärmliche Hütte, in der ein Mensch im Sterben liegt. Er scheint ganz ruhig zu sein, schwach dämmert er vor sich hin. Seine Gedanken wandern, verklären sich, Tanzmusik dringt hinein, ein Walzerrausch, das goldene Strahlen vergangener Tage ... Alles verloren! Fahl ist das Licht dieser letzten Stunden.

Der Urheber dieser musikalischen Szene, Leoš Janáček, kannte die Lebensverhältnisse der mittellosen Dörfler aus seiner eigenen Vergangenheit nur zu gut: Als Sohn einer kinderreichen,

aber ärmlichen Dorflehrerfamilie war er in der 600-Seelen-Gemeinde von Hukvaldy aufgewachsen. In seinen späteren Erinnerungen an diese Zeit blendete er Enge, Entbehrung und Unterdrückung jedoch meist aus und gedachte voller Wärme der heimatlichen Landschaft, der Menschen und ihrer Mundart, die ihm so weich erschien, »als ob man Butter schnitte«. Die starken Heimatgefühle, den Nationalismus und die Sympathie für die eigenen Landsleute fand Janáček auch im dichterischen Werk seines Landsmanns Svatopluk Čech (1846–1908), dessen Texte ihn wiederholt zu Vertonungen inspirierten. 1912 arbeitete Janáček an der musikalischen Umsetzung von dessen 19-strophiger Ballade *Šumařovo dítě*, die von einem armen Dorfmusikanten erzählt, der nach seinem Tod noch einmal unter die Lebenden zurückkehrt, um seine verwaiste kleine Tochter mit sich ins Jenseits zu nehmen. Das soziale Milieu der elenden Dörfler sowie das doppelte Todesthema mögen Janáček, der den Verlust zweier Kinder am eigenen Leib hatte erleben müssen, in Čechs Gedicht besonders angesprochen haben. Obgleich er das Werk innerhalb weniger Monate beendete, sollte es bis zur Uraufführung noch über vier Jahre dauern, da die geplante Premiere 1914 wegen zu knapper Vorbereitungszeit kurzfristig abgesagt werden musste – sehr zum Leidwesen von Janáček, der in der Zeitschrift *Hudební revue* bereits eine detaillierte Werk- und Motivbeschreibung hatte abdrucken lassen. Diese Einführung verdeutlicht, dass Janáček die Handlung des Gedichtes nicht musikalisch linear nacherzählen, sondern vielmehr die Figuren und ihr Erleben in Form von Motiven und Themen gegenüberstellen wollte. Dabei legte er großen Wert darauf, dass ein bestimmtes Thema auch immer nur einem Instrument (oder einer Instrumentengruppe) mit seiner ganz speziellen Klangfarbe zugeordnet war. So wählte er für die Darstellung des Dorfmusikanten zwei Solo-Violen, die »des Spielmanns Leben und Tod, seine Freuden und Leiden besingen« und die zu Beginn von einem vierstimmigen Bratschensatz begleitet werden, der »Seele« des Volkes, das in den Hirtenhütten unserer Dörfer sein karges Dasein fristet«. Die meditative, verhaltene Stimmung der ersten Takte wird immer wieder gestört von einem zuckenden Motiv, das thematisch zu der bedrohlichen Figur des Dorfrichters gehört, Sinnbild für die gefürchtete Autorität und die Schuld am Elend der Armen. Als verantwortlicher Sachverwalter tritt er nach dem Tod des Musikanten mit einem markanten Vierteltonmotiv unüberhörbar in Erscheinung: »Wenn die Celli und Kontrabässe seine Schritte messen, spricht die Furcht vor ihm mit demselben Motiv aus der Bassklarinette, die Härte seiner Entscheidung aus den Posaunen. Bei seinem Kommen erzittert die Hütte, und sein Motiv überschwemmt das volle Orchester.« Mit einer zarten Oboemelodie schwenkt der musikalische Fokus auf das Kind des Spielmanns, das in der Hütte zurückgeblieben ist und dem nun, mit dem erneuten Einsatz der Solo-Violine, der tote Vater erscheint, um mit strahlenden und schmeichelnden Klängen das goldene Bild vom Jenseits zu zeichnen. Als der Dorfrichter am nächsten Morgen zu den dröhnenden Klängen der Blechbläser die Hütte des Spielmanns betritt, ist das Kind seinem Vater gefolgt.

Inhalt der Ballade *Des Spielmanns Kind*

Der kranke Dorfspielmann ist gestorben. Im Namen der Gemeinde übernimmt der Gemeindevorsteher die gesamte Hinterlassenschaft des Spielmanns – seine Fiedel und sein kleines Mädchen in der Wiege. Er bestimmt eine alte Nachbarin, während der Nacht bei dem Kinde und der Fiedel Wache zu halten. Die Alte schlummert ein, wird jedoch mitten in der Nacht von einer geheimnisvollen Erscheinung geweckt: In der vom Licht des Vollmonds silbrig beleuchteten Stube erblickt sie die schattenhafte Gestalt des toten Spielmanns mit der Fiedel unter dem Kinn über die Wiege gebeugt und hört ihn spielen und in seltsamem Flüsterton der Kleinen ein Lied singen: Er wolle sie nicht in diesem Jammertal allein lassen, in dem ihr nur Hunger, Kälte und Trübsal beschieden wären, wie ihm selbst, er wolle sie mitsamt der Fiedel mitnehmen, um sie in überirdischen Höhen in zauberhafte Träume zu wiegen. Die Alte sieht noch, wie er dem Kind einen Kuss auf den Mund drückt, bevor sie, das Zeichen des Kreuzes über die Vision schlagend, wieder einschlummert.

Am Morgen findet der Gemeindevorsteher die Alte vor der Wiege mit dem toten Kind sitzend, doch die Fiedel ist verschwunden. Wenn auch der Gemeindevorsteher der Erklärung der Alten keinen Glauben schenken kann – umso mehr können wir dies mit dem Dichter, denn ohne Märchen wäre die Welt zum Verzweifeln langweilig.

HOMMAGE UND AUSBRUCH

Zu Thomas Adès' Concerto for Piano and Orchestra

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

2018

Uraufführung

7. März 2019 mit Kirill Gerstein am Klavier und dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten in der Symphony Hall in Boston

Geburtsdatum des Komponisten

1. März 1971 in London

»Ich habe mich nie als Wunderkind gesehen. Mit 18 fühlte ich mich wie ein sehr alter Mann. Jetzt wie ein Baby!«, fasst Thomas Adès, einer der angesehensten britischen Komponisten seiner Generation, im Alter von 48 Jahren seine Vita lapidar zusammen. Gleich sein allererstes Opus, die *Five Eliot Landscapes* für Sopran und Klavier, geriet dem damals 19-Jährigen zum großen Coup und löste einen gewaltigen Hype aus, dann hatte er mit gerade einmal 34 Jahren eine Retrospektive am Londoner Barbican. Adès komponierte nicht nur, sondern überzeugte die Musikwelt auch als Pianist und Dirigent. Und ließ sich von seiner Frühreife, seiner Professur für Komposition an der Royal Academy of Music in London seit 1998 und dem allgemeinen überschwänglichen Lob nicht beirren – auch in seinen dreißiger Jahren komponierte er Werke voller »Jugendlichkeit«, wie er selbst sagt. Sein Schaffen umfasst alle Gattungen und Genres: drei Opern, Kammermusik und Orchesterstücke, so dass man sich angesichts dieser seit seinem 18. Lebensjahr sprudelnden Werkfülle fragen muss, was Thomas Adès nicht komponieren kann? Gerne tragen die Werke des 1971 in London Geborenen beredte Titel wie *Asyla* oder *Polaris*. Wenn Adès 2018 ein Werk nun ganz schlicht Concerto for Piano and Orchestra nennt, ist dies eine bewusste Aussage. Denn es ist in seiner dreisätzigen Anlage mit klassischen Satzbezeichnungen ein klares Bekenntnis zur Tradition der großen Klavierkonzerte und schöpft zugleich aus der Musiksprache des Jazz und George Gershwins.

Das Vorgängerwerk dieses Klavierkonzerts war *In Seven Days*, eine fließende Synthese von Konzert und Tongedicht aus dem Jahr 2008, das Kirill Gerstein 2012 mit dem Boston Symphony Orchestra aufführte. Damals fasste sich der russische Pianist ein Herz und fragte Adès, ob er für ihn etwas schreiben wolle, »wohlwissend, dass ich mich für eine Weile in die Warteschlange einreihen müsse«, wie sich Gerstein erinnert. (Später erfuhr er von Adès' Verleger, dass er sich gehörig vorbeigedrängelt hatte an einer Schar sehnsüchtig wartender Auftraggeber ...)

Seit 2016 ist Adès künstlerischer Partner des Boston Symphony Orchestra, das sein Concerto for Piano and Orchestra in Auftrag gegeben und unter seinem Dirigat am 7. März 2019 in Boston zusammen mit Kirill Gerstein uraufgeführt hatte.

Rund 250 Jahre nach Beethoven wollte Adès »ein richtiges Klavierkonzert« schreiben (1997 war bereits sein *Concerto Conciso* für Klavier und zehn Solisten entstanden) und fand hierfür in Gerstein seinen idealen Interpreten, bereit die Tradition und Geschichte dieser Gattung und zugleich die Idee der Virtuosität selbst zu erkunden. Der Solopart ist ganz auf Gerstein zugeschnitten und spiegelt dessen musikalische Ausbildung und Sozialisation wider, die keineswegs konventionell verlief: Zwar begann er schon mit drei Jahren mit dem Klavierspiel in seiner Heimat Russland, als 15-jähriger Teenager aber studierte er in den USA Jazz-Klavier am Berklee College of Music, erst danach folgte ein klassisches Klavierstudium in New York City. Gerstein trägt in sich also die Fähigkeit, eine Brücke zwischen Alt und Neu zu schlagen, wovon Adès' Concerto auf ideale Weise profitiert. Klassik und Jazz kommen hier zum Zuge, geerdet in traditioneller Form, und ein geschäftig-quirlicher Gestus, der sich wie eine Fortsetzung von George Gershwins *Rhapsody in Blue* und *Concerto in F* ausnimmt – ebenfalls zwei Favoriten im Repertoire des Pianisten Gerstein.

Schon bei der Einstudierung, die auch Handy-Videos zur Erörterung interpretatorischer Fragen einschloss, wusste Adès sein neues Werk bei Gerstein in besten Händen: »Kirill scheint alles zu absorbieren und dann durch sich sprechen zu lassen. Es ist schön, sich keine Sorgen machen zu müssen«, wie er vor der Uraufführung erleichtert feststellte. Und in einem Interview unmittelbar vor

der UK-Premiere des Concerto im Oktober 2019 in London verweist Adès schwärmerisch auf das lebendige Potenzial, das das Konzert dem Solisten lässt: »Ich weiß, dass Kirill es jeden Abend anders spielen wird, dabei ist es jedes Mal eine peinlich genaue Wiedergabe bis an die Schmerzgrenze. Ein Konzert dieses Typs lässt immer einen gewissen Spielraum für Freiheit. Es ist immer mein Stück, und doch gibt es etwas in den Sehnen und Muskeln dieser Musik, das lebendig ist und sich unter Kirills Händen verändert.«

Ganz offensichtlich hat Adès mit seinem rund 22-minütigen Concerto den Nerv der Zeit getroffen und einen Hunger nach neuem Konzertrepertoire gestillt – immerhin gab es seit der Bostoner Premiere des Werks bisher weltweit schon über 40 Aufführungen. Für Thomas Adès, selbst ein grandioser Piano-Virtuose, gehört das Klavier zu seinem Lebensalltag, »das Klavier ist mein Zuhause, so wie andere Leute in ihrem Swimmingpool zu Hause sind«. Und da er aber nicht das Standardrepertoire spielen wollte, musste er sich eben seine eigenen Klavierwerke erschaffen. Klavier und Orchester eröffnen den Kopfsatz ganz klassisch mit einem melodisch-markanten Hauptthema, nach einer marschartigen Überleitung wird auch das sanfte Seitenthema zunächst vom Solisten, dann vom Orchester vorgestellt. Die Durchführung, eine Verarbeitung des ersten Themas mitsamt einer Miniatur-Kadenz, führt zur Fortissimo einsetzenden Reprise, die in ihrer Solokadenz das Seitenthema zunächst im Tremolo, dann in Oktavgängen virtuos präsentiert, bevor das Klavier vom Horn und schließlich vom vollen Orchester begleitet wird. Mit einer Coda, die auf dem ersten Thema samt Marsch basiert, endet der Satz, der im schmissigen Bigband-Idiom auch an Leonard Bernstein denken lässt, wobei das Klavier aber selbst bei vollem Orchester immer gut hörbar ist.

Der zweite Satz *Andante gravemente* steht mit seinem Trauergestus hierzu in denkbar großem Kontrast. Einzig die tiefen Holzbläser spielen zu Beginn, dann fügen sich außerdem Flöten, Englischhorn, Hörner und Trompeten in diese akkordische Einleitung ein. Mit der Klaviermelodie gesellen sich auch die Streicher hinzu und ergänzen diese verschattete Nachtmusik um weitere zarte Klangnuancen. Ein zweiter Zentralgedanke beruht auf einer ergreifend schlichten, absteigenden Seufzermelodie über aufsteigender Harmonik.

Mit einem kämpferischen Dreiton-Motiv startet das Finale *Allegro gioioso* Fortissimo im gesamten Orchester, um dann einem jazzig-synkopischen Klavierthema und einem prahlerischen Solo der Klarinette zu weichen, mit dem sich ein burlesker Kanon ankündigt. Harmonische Turbulenzen erhalten hier Raum, alle Orchestergruppen werden vorgestellt und können ihre Virtuosität unter Beweis stellen. Mit einem neuen Thema »im Stil eines Balles, der eine Treppe herunterspringt« (Thomas Adès) übernimmt wieder das Klavier, dann werden abermals das Hauptthema des Beginns und das energische Dreiton-Motiv aus allen erdenklichen Blickwinkeln verarbeitet, bevor die rhythmisch-vertrackten Turbulenzen in einer Sackgasse enden. Nach einer Drosselung des Tempos folgt ein langsamer *Grave*-Abschnitt mit einem abwärtsfallenden Thema, das schließlich auf einen Abgrund zusteuert. In der abschließenden *Coda* sind noch einmal alle Themen und Motive des Satzes in einem letzten resoluten Aufruhr zusammengefasst.

Mit seinem *Concerto* ist Thomas Adès im Jahr 2018 ein hochvirtuoses, rhythmisch äußerst komplexes und harmonisch raffiniertes Werk gelungen. Als habe er die historische Gattung des Klavierkonzerts noch einmal weiterdenken wollen, ist sein Konzert ein klares Bekenntnis zur klassischen Tradition und zugleich eine große Hommage an den Jazz voller unerwarteter Wendungen und Drehungen. »Ich habe dieses Stück tatsächlich danach befragt, was es machen wollte«, erklärte Adès unmittelbar vor der Bostoner Uraufführung im März 2019, »und es wollte sich über Traditionslinien mitteilen, so wie ein Baum eine vertraute Form besitzt und immer einen Stamm haben wird. Deshalb denke ich, dass ein Teil von mir die größte Anregung aus der Wiederbegegnung mit der Tradition empfängt.«

DER BLICK VON AUSSERHALB DES PARADIESES

Zu Benjamin Britten *Suite on English Folk Tunes »A time there was ...«*, op. 90

Barbara Eichner

Entstehungszeit

Oktober / November 1974

Widmung

»Lovingly and reverently dedicated to the memory of Percy Grainger«

Uraufführung

13. Juni 1975 beim Aldeburgh Festival mit dem English Chamber Orchestra unter der Leitung von Stuart Bedford

Lebensdaten des Komponisten

22. November 1913 in Lowestoft – 4. Dezember 1976 in Aldeburgh

Lange Zeit sah es so aus, als würde Benjamin Britten nach seiner Herzoperation im Mai 1973, in deren Verlauf er einen Schlaganfall erlitten hatte, nicht mehr aktiv am Musikleben teilnehmen können. Wilde Gerüchte kursierten über seinen Gesundheitszustand, bis am 30. Dezember 1974 ein Artikel in der *Times* mit der Überschrift »Britten komponiert wieder«, das »Comeback« des Komponisten ankündigte. Bewegungseinschränkungen und permanentes Kribbeln in der rechten Hand bedeuteten nicht nur Verzicht aufs Klavierspielen und Dirigieren, sondern machten auch das Niederschreiben von Musik schwierig, weshalb Britten, wie er dem Reporter Alan Blyth humorvoll mitteilte, die am oberen Rand der Partitur notierten Flöten stiefmütterlich behandeln müsse. Aber immerhin habe er, nach fast einem Jahr heftiger Selbstzweifel über seine Schaffenskraft, sein Selbstvertrauen wiedergewonnen und eine noch namenlose Folge von Volksliedbearbeitungen geschrieben. Die *Suite on English Folk Tunes »A time there was ...«* sollte sein letztes Orchesterwerk sein. Sie entstand im Oktober und November, während sich Britten bei seiner Freundin Margaret Prinzessin von Hessen auf Schloss Wolfsgarten südlich von Frankfurt aufhielt, und wurde nach seiner Heimkehr nach Aldeburgh in Suffolk am 16. November 1974 abgeschlossen.

Die Wurzeln der Suite reichen einige Jahre weiter zurück. Britten schrieb den Mittelsatz *Hankin Booby* für die Eröffnung der Londoner Queen Elizabeth Hall am 1. März 1967, wo er ein kurzes Programm mit britischer Musik von Henry Purcell bis Arthur Bliss dirigierte. Den Abschluss bildete eine Zusammenstellung englischer Volkslied- und Volkstanz-Bearbeitungen von Percy Grainger, Ralph Vaughan Williams, Malcolm Williamson und Britten. Dann verschwand *Hankin Booby* für einige Jahre in der Schublade, da die Idee, das Stück, zusammen mit weiteren Arrangements, als Soundtrack für den Film *Akenfield* zu verwenden, an Britten's schwankender Gesundheit scheiterte. Als er jedoch im Sommer 1974 wieder zu komponieren begann, beschloss er, wie er Alan Blyth erzählte, *Hankin Booby* mit »vier Brüdern und Schwestern zu versehen, um daraus eine Suite zu machen«.

Beim Anhören der fünf Sätze fällt allerdings weniger ihre Familienähnlichkeit als ihre ausgeprägte Individualität auf, die sich schon in ihrer Besetzung ausdrückt. Nur die äußeren Sätze *Cakes and Ale* und *Lord Melbourne* verwenden das gesamte Orchester, während der für Holzbläser, Trompeten und Trommel geschriebene *Hankin Booby* von zwei Sätzen für Streicher umrahmt wird. In *The Bitter Withy* stellen Streichorchester und Soloharfe abwechselnd die ausdrucksvollen Themen vor, und in *Hunt the Squirrel* fiedeln geteilte Erste und Zweite Geigen wie bei einem rustikalen Bauerntanz. Taktwechsel und rhythmische Kontraste bestimmen die schnellen Sätze, zum Beispiel im »fast and rough« zu spielenden ersten Satz, der abwechselnd im Zwölfachtel- und Dreivierteltakt notiert ist und – wie ein Zwiefacher – mit der Zwei- und Dreiteilung des rhythmischen Grundpulses spielt. Mit der kinetischen Energie von *Cakes and Ale*, *Hankin Booby* und besonders der Eichhörnchenjagd in *Hunt the Squirrel* kontrastieren die gemessenen pentatonischen Linien in *The Bitter Withy*.

Jeder Satz basiert auf je zwei Melodien, die Britten der Sammlung *The English Dancing Master* (1651) von John Playford und den Veröffentlichungen der englischen Volkslied-Enthusiasten aus dem frühen 20. Jahrhundert entnahm. Die Melodien sind jedoch stark und zum Teil bis zur Unkenntlichkeit fragmentiert, durch Überlagerung – wie in *Hankin Booby* – verfremdet oder, wie am Anfang von *Cakes and Ale*, auf einen rhythmischen Impuls reduziert. Lediglich im letzten Satz,

der mehr als doppelt so lang ist wie die übrigen, darf das Englischhorn die elegische Melodie von *Lord Melbourne* rhythmisch frei ganz ausspielen. Damit erwies Britten dem Volksliedsammler und -bearbeiter Percy Grainger seine Reverenz, der diese Melodie aufgeschrieben und veröffentlicht hatte und dem Britten die *Suite on English Folk Tunes* »in Liebe und Verehrung« widmete. Der melancholische letzte Satz war vielleicht der Grund, warum Britten »A time there was ...« (»Lang, lang ist's her«) als Untertitel für seine Suite wählte. Die Zeile stammt aus Thomas Hardys Gedicht *Before and After*, das Britten 1953 an den Schluss seines Liederzyklus *Winter Words* gestellt hatte. 15 Jahre später verwendete er den Titel für ein Konzert von »500 Jahre Volksmusik« beim Aldeburgh Festival, aber der Auslöser für die Assoziation von »A time there was ...« mit der *Suite on English Folk Tunes* war möglicherweise eine Radioübertragung des Liederzyklus am 17. November 1974. Britten hatte gerade die Suite abgeschlossen und vermisste seinen in New York weilenden Partner, den Tenor Peter Pears, für den er *Winter Words* geschrieben hatte. Das Motto evoziert auch die Nostalgie für die englische Landschaft und die große nationale Vergangenheit, die für englische Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts typisch war. In Volkslied-Bearbeitungen und in eigenen Werken bedienten Komponisten wie Percy Grainger und Ralph Vaughan Williams die Sehnsucht nach Erdung in heimatlichen Traditionen. Letzterer begrüßte die Veröffentlichung von Benjamin Brittens erstem Band von Volksliedbearbeitungen im Jahr 1943 mit den Worten: »Wenn wir alten Käuze der Volksliedbewegung in eingefahrenen Geleisen feststecken, ist es sehr heilsam, von feurigen jungen Rössern wie Britten und Herbert Murrill wieder herausgezogen zu werden. Ich freue mich, dass sie dort verwurzelt sind, wo alle fantastischen Höhenflüge beginnen: schöne Melodien, spontane Melodien, die wesenhaft zu uns gehören.«

Als Lied- und Chorkomponist kehrte Britten wieder und wieder zu traditionellem musikalischem Material zurück, auch in seinem letzten vollendeten Werk, einer Sammlung von acht Liedern mit Harfenbegleitung, die er im Sommer 1976 für Peter Pears und den walisischen Harfenisten Osian Ellis schrieb. Doch Britten war weder an philologischer Genauigkeit interessiert, noch ließ er sich für anheimelnde Nostalgie oder selbstzufriedenen englischen Patriotismus vereinnahmen. Seine *Suite on English Folk Tunes* wurde zwar im ländlich-idyllischen Suffolk beim »Patrons Concert« des Aldeburgh Festival uraufgeführt (Schirmherrin war »Queen Mum« Elizabeth), doch in Gesellschaft von Berlioz' *Les nuits d'été* und Mozarts *Sinfonia concertante*. Der Kritiker der *Times* versicherte seiner Leserschaft, die Suite sei »kein naives Arrangement«, sondern eine ernstzunehmende Komposition, und Max Loppert verteidigte sie in der *Financial Times* gegen eine nostalgisch-chauvinistische Lesart: »Das Stück ist kein bequemer, touristischer Ausflug ins Volkstreiben mit der rosaroten Brille, sondern ein kühler und bewusster retrospektiver Blick von außerhalb des Paradieses auf die kulturelle Ganzheit, die solche starken und wohlproportionierten Melodien hervorgebracht hat.« In ihrer Fragmentierung und ironischen Brechung zeigt Brittens *Suite* vielleicht sogar, dass »kulturelle Ganzheit« immer schon eine anheimelnde Illusion war.

MIT NEUARTIGEM ORCHESTERKLANG

Zu Leoš Janáčeks *Sinfonietta*

Matthias Corvin

Entstehungszeit

1926

Widmung

An die englische Musikschriftstellerin Rosa Newmarch (1857–1940)

Uraufführung

26. Juni 1926 mit der Tschechischen Philharmonie unter der Leitung von Václav Talich in Prag

Lebensdaten des Komponisten

3. Juli 1854 in Hukvaldy – 12. August 1928 in Ostrava / Tschechoslowakei

Unbestritten ist Leoš Janáček der bedeutendste tschechische Komponist neben Bedřich Smetana und Antonín Dvořák. Er fasziniert durch seine universale Persönlichkeit, nicht nur als Komponist, sondern auch als Pädagoge, Volksliedforscher, Musikschriftsteller und Gründer einer Orgelschule.

Am 3. Juli 1854 kommt Leoš Janáček in Hukvaldy (Hochwald) zur Welt. Der kleine Ort liegt im Ostzipfel Mährens, im Grenzland zu Schlesien. Sein Vater und sein Großvater arbeiten als Dorfschullehrer, die Mutter ist die Tochter eines Tuchmachers. Über zehn Kinder zählt die Familie, die unweit einer alten Burg in einer an Bergen und Wäldern reichen Gegend wohnt. Janáček wird Schüler und Chorknabe im Augustinerstift Brunn (Brno). Nach dem frühen Tod des Vaters fördern ihn der dortige Musiklehrer und sein Onkel.

Zunächst tritt der Junge in die Fußstapfen seines Vaters und geht 1869 an die Slawische Lehrerbildungsanstalt in Brunn. Bis 1904 ist der Lehrerberuf mit den Fächern Musik, Geschichte und Geographie sein finanzielles Standbein. Nebenbei besucht Janáček zwei Jahre lang die Orgelschule in Prag und wird 1876 Chorleiter der Brünner *Beseda*, der bedeutendsten Chorvereinigung der mährischen Hauptstadt. Er befreundet sich mit Antonín Dvořák und unternimmt mit ihm 1877 eine Wanderung durch Böhmen. Als erste Orchesterwerke entstehen die Suite für Streicher (1877) und die Streichersuite *Idylle* (1878).

In der folgenden Zeit wird Janáček eine treibende Kraft im Kulturkampf gegen den deutsch-österreichischen Einfluss. Sein Nationalstolz zeigt sich auch in der Ehe mit der deutsch erzogenen Zdenka Schulz, die er 1881 als 16-Jährige heiratet. Janáček verlangt, dass zu Hause nur tschechisch gesprochen wird. Ihre zwei Kinder Olga (1882–1903) und Vladimír (1888–1890) sterben früh an Typhus und Scharlach. Liebesaffären des Mannes trüben den Hausfrieden. 1916 kommt es zu einem Selbstmordversuch Zdenkas. Trotz gerichtlicher Trennung wohnen beide weiterhin im gemeinsamen Haus in Brunn.

Organisatorisch stellt Janáček viel auf die Beine. 1881 gründet er in Brunn nach Prager Vorbild eine Orgelschule, die er bis 1919 als Direktor leitet. Als Musikschriftsteller schreibt er Feuilletons und initiiert die Musikzeitschrift *Mährische Blätter*. Er fördert auch die Gründung eines tschechischen Theaters in Brunn. Daneben sammelt er mit den befreundeten Volksliedkennern František Bartoš und Martin Zeman über 10.000 vor allem mährische Melodien. Janáček ist fasziniert von der Sprachmelodie des Tschechischen. Sie ist für ihn eine »Quelle tiefster Wahrheiten«. Auf dieser Basis entwickelt er seine ureigene Tonsprache, die zwischen Romantik, Folklorismus und expressionistischer Moderne steht.

Den späten Weltruhm begründen die Opern *Jenůfa* (1904) und *Káťa Kabanová* (1921). Auch die *Sinfonietta*, Janáčeks bekanntestes Orchesterwerk, entsteht erst 1926 – zwei Jahre vor seinem Tod. Es handelt sich um ein symbolisch-programmatisches Musikstück in einem innovativ-symphonischen Stil. Janáček setzt auf einen flirrenden, um kleine Motiv-Partikel kreisenden Orchesterklang. Pentatonik, Ganztonskalen und alte Kirchentönenarten färben die Melodik. Die Instrumentation ist in jedem der fünf Sätze anders. So verwirklicht der Komponist eine Art »tschechischen Impressionismus«, dem sich wenig später sein Landsmann Bohuslav Martinů anschließt. Die Verkleinerungsform *Sinfonietta* sollte von der künstlerischen Bedeutung des 23-minütigen Werkes nicht ablenken.

Die Premiere findet am 26. Juni 1926 in Prag statt. Die Tschechische Philharmonie unter Václav Talich spielt im Smetana-Saal des Jugendstilbaus Obecní dům. Es ist ein »Konzert für die Jugend« anlässlich des achten landesweiten Treffens des national-patriotischen Turnvereins Sokol, dem Janáček seit seiner Jugend angehört. Später äußert er, dass seine Musik die Befreiung aus alten Fesseln schildere, wie sie die Tschechen durch die nach dem Ersten Weltkrieg gegründete Republik erreichen.

Für Janáček ist die *Sinfonietta* aber auch eine Hommage an seinen Wohnort Brunn. So bezeichnet er die Sätze Nr. 2 bis Nr. 5 auf der Rückseite seines Premierens-Programmheftes mit konkreten Orten: Die »Burg« (gemeint ist die als Gefängnis und Kaserne der Österreicher dienende Festung Spielberg) wird im unruhigen zweiten Satz geschildert mit vibrierenden Klangfeldern und Bläser-Akzenten. Den dritten Satz nennt er »Königinkloster« (es ist das 1782 von den Österreichern aufgelöste Zisterzienserkloster, danach genutzt von den Augustinern). Den Ort umhüllen weiche Klänge von Streichern, Harfe und Holzbläsern; wie ein nächtlicher Spuk huscht eine von den Posaunen angeführte Passage vorbei. Der vierte Satz führt auf die quirlige »Gasse« mit einem kurzen Polka-Trompetenmotiv. Der fünfte Satz blickt auf das alte »Rathaus« (zunächst Symbol der Fremdherrschaft, danach ein Ort der Zukunft). Es liegt zunächst friedlich am Platz, umgeben von Flötenklängen. Dann wandelt sich die Musik.

Zusammenfassend beschreibt Janáček in seinem Feuilleton *Meine Stadt* (*Lidové noviny*, 24. Dezember 1927) noch einmal die Grundidee der Musik: »Und auf einmal sah ich die Stadt in

wunderbarer Verwandlung. In mir schwand der Vorbehalt dem düsteren Rathaus gegenüber, der Groll gegen den Hügel, in dessen Eingeweiden einst so viele Schmerzensschreie erklangen waren, es schwand meine Abneigung gegenüber der Straße und was in ihr wimmelte. Über der Stadt war ein Schein der Freiheit heraufbeschworen, der Wiedergeburt des 28. Oktober 1918! [Tag der tschechoslowakischen Unabhängigkeitserklärung] Ich erblickte mich darin, ich gehörte dazu. Und das Schmettern der Siegestrompeten, die heilige Ruhe des abgelegenen Hohlwegs des Königinklosters, die nächtlichen Schatten und der Atem des grünen Hügels, und die Vision des Wachsens und der zunehmenden Bedeutung der Stadt, meiner Stadt Brünn – daraus entstand meine Sinfonietta!«

Einzigartig sind die im ersten Satz von einem separaten Ensemble gespielten »Siegestrompeten«. Diese Passage ist der älteste Teil der Partitur, denn der Turnverein *Sokol* beauftragt zunächst lediglich eine Fanfare. Die Partitur notiert neun Trompeten, zwei Tenortuben und zwei Basstrompeten (sowie Pauken). Kurz im zweiten Satz, vor allem aber am Ende des Werks erklingen die »Siegestrompeten« erneut, nun mit Orchesterbegleitung als strahlende Apotheose. Janáček stellt sich stehend spielende Militärmusiker vor. Die Inspiration dazu empfängt er bei einem Fest in der südböhmischen Stadt Písek, dort blasen Soldaten in alten Uniformen solche Fanfaren alljährlich im Freien. Deshalb bezeichnet der Komponist sein Werk zunächst als »Vojenská symfonietta« (»Militärsinfonietta«).

Nach der Prager Premiere wird Janáček mit stehenden Ovationen gefeiert. Der Kritiker Boleslav Vomáčka preist die *Sinfonietta* als ein Werk, das »mit seinem tschechischen Tonfall, der reichen Melodik und dem rhythmischen Schwung entzückte« (*Lidové noviny*, 27. Juni 1926). Auch der anwesende Schriftsteller Max Brod lobt die Komposition als »Gipfel von Janáčeks Instrumentalkunst«, da die Musik »gleichzeitig originell und populär« sei (*Prager Tagblatt*, 27. Juni 1926). Denn jenseits aller Programmatik ist die *Sinfonietta* ein musikalischer Wegweiser der 1920er Jahre. International bekannt machen sie damals Dirigenten wie Otto Klemperer, Fritz Busch oder Jascha Horenstein.

VON PULT ZU PULT (17)

Februar/März 2020

Vor genau 20 Jahren wurde die Akademie des Symphonieorchester gegründet. Der Solo-Kontrabassist Heinrich Braun und der Solo-Flötist Philippe Boucly engagierten sich von der ersten Stunde an und waren an Planung und Umsetzung beteiligt. Amélie Pauli unterhielt sich mit den beiden Musikern.

AP *Wir führen das Interview in den Räumen der Orchesterakademie in der Hanselmannstraße, deshalb meine erste Frage an Sie: Welche Erinnerungen haben Sie an die Gründungszeit der Akademie?*

HB Dieses Gebäude wurde nach unseren Plänen und Bedürfnissen gebaut. Als im August 2001 die Bauabnahme war, stellten wir fest, dass die Fliesen nach dem Verfugen nicht ordentlich abgewischt worden waren. Die Wände färbten ab! Nach kurzem Hin und Her kam es dann zu einem kleinen Kuhhandel mit den Handwerkern: Die Bäder sollten noch einmal gereinigt werden, dafür würden wir die Duschstangen besorgen, denn die ganze Ausstattung fehlte noch. Ich fuhr mit meiner jüngsten Tochter, die damals noch keine zwei Jahre alt war, in den Baumarkt und kaufte das Regal leer. Ich hatte 18 oder 19 Duschstangen im Einkaufswagen, und mein Kind saß mittendrin wie zwischen lauter Mikado-Stäben. Das muss circa zwei Wochen vor Einzug der ersten Akademisten gewesen sein.

PB Ich erinnere mich noch genau an ein improvisiertes Konzert im Rohbau, das muss im Dezember 2000 gewesen sein, denn es gab Glühwein. Überall standen Bierbänke, und wir haben Kammermusik für die Arbeiter gemacht.

AP *Woher kam eigentlich die Idee, eine Orchesterakademie zu gründen, und wie fiel die Wahl auf dieses Gebäude?*

HB Wir hatten uns schon lange davor überlegt, wie wir eine Akademie gestalten könnten. Leider sind wir immer an der banalen Frage gescheitert: Wo sollen wir unsere Akademisten unterrichten? Im BR haben wir keine festen Räume, und im Herkulesaal wie in der Philharmonie sind wir auch nur Gäste. Als wir unsere Idee mit dem damaligen Orchestermanager Kurt Meister und mit Wolfgang Rackl von der Hörfunkdirektion besprachen, sagte Herr Rackl ganz flapsig: Ihr braucht einfach ein eigenes Gebäude! Das hat uns dann beinahe dazu gebracht, die Idee wieder zu begraben, denn wo sollte man in München in den 1990er Jahren ein Gebäude herbekommen? Es kam dann zu einer mehr oder weniger zufälligen Begegnung im Kindergarten meiner Kinder. Während eines Elternabends erzählte Margot Arthuber, die wie ich im Elternvorstand war, dass das Haus ihrer Schwiegereltern abgerissen werden sollte. Da wurde ich hellhörig! Auf meine Nachfrage hin erklärte sie mir, dass das Grundstück in der Hanselmannstraße sei. Dort stünden schon zwei neue Blöcke, und ein weiterer Bau sei in Planung. Ich erzählte ihr sofort von unserem Akademie-Projekt, für das uns noch ein Gebäude fehle mit Platz für die Geschäftsführung, 18 einzelnen Apartments und fünf Überäumen. Zwei Wochen später überreichte mir Frau Arthuber ein kleines blaues Modell, das Antonio Spiller, Philippe und ich unserem Orchestermanager Kurt Meister zeigten. Ab da ging alles sehr schnell.

PB Es war eine lange Vorbereitungszeit! Mindestens vier oder fünf Jahre. Damals gab es sogar schon eine Orchesterakademie in München. Sie war ein Gemeinschaftsprojekt der drei großen Münchner Orchester und der Musikhochschule. Sie hatte nur den Fehler, dass die Profile der Orchester zu unterschiedlich waren.

HB Ja, es ist ein großer Unterschied, ob man im Opernorchester spielt, bei den Philharmonikern oder bei uns. Man muss sich immer dem jeweiligen Stil anpassen, und das kann auch überfordern. Das war der Geburtsfehler dieser großen Münchner Orchesterakademie.

PB Diese vorige Akademie existierte fast 25 Jahre. Als die großen Orchester dann ihre eigenen Akademien gründeten, hatte sich dieses Projekt erledigt.

HB Die Philharmoniker waren bereits zwei Jahre vorher aus dem Projekt ausgestiegen, und die Sommerakademie in Ingolstadt lief auch langsam aus, weil sich Audi als Sponsor zurückzog. Unsere Hoffnung war dann, die Gelder, die der BR in die Sommerakademie gesteckt hatte, jetzt für unsere eigene Akademie nutzen zu können. So kam es auch. Innerhalb von zwei Wochen bekamen wir grünes Licht von Hörfunkdirektion und Intendanz.

AP *Welche Ziele verfolgen Sie mit der Akademie?*

PB Wir haben uns von der Struktur der ersten Orchesterakademie, der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker, inspirieren lassen, die schon seit den 1970er Jahren existierte. Wir wollten aber zusätzlich etwas anbieten, was die Berliner nicht haben, nämlich Mentaltraining zur Vorbereitung auf das Probespiel. Das war eine ganz neue Ausrichtung für unsere Akademie. Im Mentaltraining werden Techniken unterrichtet, die im Sportbereich schon seit 1960 eingesetzt werden. Und heute weiß man, dass es kaum einen Unterschied gibt zwischen einer extremen sportlichen Leistung und der Leistung, die wir auf dem Podium erbringen.

HB Ich erinnere mich noch sehr gut an unser Gespräch, Philippe, als wir versucht haben, die Ziele zu formulieren, die wir uns damals nach unserem Studium gewünscht haben: die Möglichkeit, ein größeres Orchester kennenzulernen, auf Probespiele vorbereitet zu werden und in einem Gebäude zusammen zu wohnen.

Die jungen Leute gewinnen mit dem Probespiel nicht nur die Akademiestelle, sondern auch ein Apartment dazu! Das hat sich natürlich weltweit herumgesprochen und eine große Anziehungskraft – neben unserem Orchester.

PB Wir setzen hier auch die Aufgaben der Musikhochschulen fort, die nicht alles anbieten können. Natürlich spielen die jungen Leute dort auch im Orchester, aber das ist nicht vergleichbar mit der Arbeit eines Profiorchesters.

AP *Gab es auch Stolpersteine auf dem Weg zur Akademie?*

HB Nachdem die Sache mit dem Gebäude geklärt war, lief es beinahe schon zu glatt! Herr Meister hatte uns Christine Reif als Geschäftsführerin vorgeschlagen, die als rechte Hand von August Everding an der Theaterakademie schon viel Erfahrung gesammelt hatte. Mit ihr hatten wir die ideale Unterstützung.

AP *Wie haben die Kollegen im Orchester auf die Gründung der Akademie reagiert? Gab es auch Vorbehalte?*

PB Ich kann mich in unserer Stimmgruppe nicht an Diskussionen darüber erinnern.

HB In den Streichergruppen war das vielleicht ein bisschen anders. Von Misstrauen würde ich nicht sprechen, aber es gab schon ein vorsichtiges Beäugen. Was kommt da auf uns zu? Das hat sich aber schnell gelegt. Und schon nach einem Jahr war klar, dass es eher ein Jungbrunnen für das Orchester ist.

PB Ich glaube Riccardo Muti war es, der einmal sagte: »Es ist erstaunlich, ich werde immer älter, aber das Orchester ist von Mal zu Mal jünger! Wie ist das möglich?«

AP *Was bringen die Akademisten mit ins Orchester? Ist es eine frische, unverbrauchte Leidenschaft für die Musik?*

HB Das klingt fast so, als ob sie etwas mitbringen, was wir nicht mehr hätten (*lacht*). Wir wollen anstecken mit unserer Begeisterung für die Musik, und wir haben natürlich die Erfahrung, die sie nicht haben können. Aber es stimmt, sie bringen diese jugendliche Frische mit ins Orchester. Das ist sehr schön. Schwierig wird es, wenn man merkt, dass sie die Probenwoche gerade komplett unterschätzt haben. Dann muss man sie vorsichtig ermahnen, sich auf die nächste Probe etwas besser vorzubereiten. Man ist nicht nur Instrumentallehrer, sondern auch Mentor und Förderer, um die Akademisten in den Betrieb Symphonieorchester einzuführen.

AP *Sie haben viel Arbeit und freie Zeit in den ganzen Planungsprozess gesteckt. Woher kamen Antrieb und Motivation?*

HB Es gab irgendwann kein Zurück mehr. Und das war auch gut so. Aber es stimmt, das Projekt hat uns viele freie Nachmittage gekostet. Ich weiß noch, als wir damals eingeladen wurden, die Pläne einzusehen und den Bauabschnitt zu besichtigen – die Kellerdecke war schon gegossen, und wir bemerkten sofort, dass etwas nicht stimmte: Es gab keinen Durchgang von den Apartments zu den Überäumen. Man hatte vergessen, die Treppe zu planen! Sie wurde dann nachträglich über die Tiefgarageneinfahrt gebaut.

AP *Das Haus steht mitten in einem Wohngebiet. Ich kann mir vorstellen, dass darauf auch geachtet werden musste, als es um die Bauplanung ging. Stichwort: Schallschutz!*

HB Das stimmt! Wirklich entscheidend für die Ausstattung der Akademie war der Kontakt von Martin Wöhr, dem ehemaligen Toningenieur beim BR, zum Institut für Rundfunktechnik. Dadurch bekamen wir und der Architekt solch wichtige Vorgaben wie Schallschutzwände, Tieffrequenz-Absorber, Hochfrequenz-Absorber, Vorhänge als Schallschlucker, die in jedem Raum in L-Form aufgehängt wurden. Für den Besitzer des Gebäudes und den Architekten waren diese besonderen Wünsche eine riesige Herausforderung, das muss man schon sagen.

BIOGRAPHIEN

KIRILL GERSTEIN

Der russische Pianist Kirill Gerstein gehört heute »zu den renommiertesten klassischen Pianisten«, schrieb die *Süddeutsche Zeitung* im März 2019, und er verdankt dies seiner »eigenwilligen Klangkreativität« und seinem »profund-universellen Musikverständnis«. Umfassend ist auch sein Repertoire, das klassisch-romantische wie zeitgenössische Werke und Jazz mit einschließt. Dabei bestechen die Klarheit seines Tons und die Virtuosität ebenso wie sein intellektueller Umgang mit den Kompositionen. 1979 im russischen Woronesch geboren, begann Kirill Gerstein seine musikalische Ausbildung im Alter von drei Jahren auf einer Spezialmusikschule für begabte Kinder. Parallel dazu eignete er sich autodidaktisch den Jazz an. Mit zwölf Jahren lernte er in St. Petersburg den Jazz-Vibraphonisten Gary Burton kennen, der ihm zu einem Studium am Berklee College of Music in Boston verhalf. Nach drei Jahren Jazz-Studium, wobei er die Klassik nie aus den Augen verlor, wechselte Kirill Gerstein an die Manhattan School of Music und schloss sein Klavierstudium mit Master ab, ergänzt von Meisterkursen bei Dmitri Baschkirow und Ferenc Rados. 2001 wurde er Erster Preisträger des Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv, 2002 gewann er den Gilmore Young Artist Award und 2010 den Avery Fisher Career Grant sowie den hochdotierten Gilmore Artist Award. Das Preisgeld setzt er für Kompositionsaufträge ein, bisher an Oliver Knussen und Alexander Goehr, aber auch genreübergreifend an Jazz-Musiker wie Brad Mehldau, Chick Corea und Timothy Andres. Im letzten Jahr entwickelte sich mit dem Komponisten und Dirigenten Thomas Adès eine intensive Zusammenarbeit, aus der das für Gerstein geschriebene Concerto for Piano and Orchestra hervorging. Nach der Uraufführung in Boston schlossen sich eine Europa-Tournee mit den Stationen Leipzig, Kopenhagen, London und München sowie weitere Konzerte in den USA, in New York und Cleveland, an. Zudem sind demnächst Aufführungen in Amsterdam und Los Angeles geplant. Gerstein, der in Berlin lebt, gibt weltweit Recitals und gastiert bei allen bedeutenden Orchestern. Für seine CD-Einspielungen legte er den Fokus auf hochvirtuose Musik: Liszt, Gershwin, Tschaikowsky, Prokofjew, Skrjabin und Busoni. Seine Aufnahmen von Liszts *Études transcendentales* wurden von *The New Yorker* zu den bemerkenswerten CDs des Jahres 2016 ausgewählt. Schumanns *Carnaval* und Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* und eine CD mit Werken von Schumann, Liszt und Oliver Knussen kürte die *New York Times* jeweils zum besten Album des Jahres. Zwischen 2007 und 2017 leitete Gerstein eine Klavierklasse an der Musikhochschule Stuttgart, und seit Oktober 2018 ist er Professor für Klavier an der Musikhochschule Hanns Eisler in Berlin sowie an der Kronberg Academy im Taunus im Rahmen des »Sir Andrés Schiff Performance Programme for Young Pianists«.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Von 2003 bis 2019 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent Maßstäbe. Viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Riccardo Muti, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. Im Februar 2020 erhielt die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter der Leitung von Mariss Jansons den Preis der deutschen Schallplattenkritik.

THOMAS ADÈS

»Adès überwindet Stil-Schranken und übliche Avantgarde-Vorbehalte: Seine Musik pendelt zwischen wagemutiger Atonalität und schwelgerischer Spätromantik [...]. Dabei klingen die musikalischen Ideen oft auf seltsame Art gefällig und heimelig, obwohl sie völlig unberechenbar Harmonien, Rhythmen und wilde Klanggegensätze kombinieren«, schrieb der *Spiegel* 2009 über den britischen Komponisten, der eine Professur an der Royal Academy of Music in London innehat und von 1999 bis 2008 das Britten-Pears-Festival in Aldeburgh leitete. Inzwischen weist sein Werkverzeichnis drei Opern – *Powder Her Face* (1995), *The Tempest* (2003/2004) und *The Exterminating Angel* (2016) – und eine ganze Reihe symphonischer und kammermusikalischer Werke auf, die auf vielen bedeutenden Bühnen und von den großen Orchestern und Ensembles aufgeführt wurden: Seine Opern werden beispielsweise an der New Yorker Met, bei den Salzburger Festspielen, am Royal Opera House in London inszeniert, und seine Orchesterwerke – wie *Asyla* (1997), *Tevot* (2007) und *Polaris* (2010) – spielen u. a. die Berliner Philharmoniker, das Los Angeles Philharmonic Orchestra, das Boston Symphony Orchestra, das New York Philharmonic Orchestra, das Hallé Orchestra, das City of Birmingham Symphony Orchestra und viele andere. Zu seinen Kammermusikwerken gehören *Arcadiana* (1993) und *The Four Quarters* (2011) für Streichquartett, das Klavierquintett (2001), *Lieux retrouvés* für Violoncello und Klavier (2010). Für Klavier hat Thomas Adès u. a. die Werke *Darknesse Visible* (1992), *Traced Overhead* (1996), und *Three Mazurkas* (2010) geschrieben, und zu seinen Chorwerken zählen *The Fayrfax Carol* (1997), *America: A Prophecy* (1999) und *January Writ* (2000). Seit 2016 dirigiert Thomas Adès als Artist Partner des Boston Symphony Orchestra Konzerte in Boston und Tanglewood, regt Kammermusikabende an und leitet dort das Festival of Contemporary Music. Außerdem unterrichtet er beim International Musicians 'Seminar Prussia Cove in England junge Pianisten und Kammermusiker. Thomas Adès, der zahlreiche Auszeichnungen und Preise verliehen bekam, gab diese Woche am Pult des BRSO sein Debüt. Der Pianist und Liedbegleiter Thomas Adès ist regelmäßig in Recitals zu hören, so hat er im Dezember 2018 ein Janáček-Programm in Paris und im November 2019 mit dem britischen Bariton Simon Keenlyside Schuberts *Winterreise* in Wien aufgeführt. Am kommenden Samstag wird er zusammen mit Kirill Gerstein ein Kammerkonzert mit Werken für zwei Klaviere geben: Auf dem Programm stehen das selten zu hörende Werk *En blanc et noir* von Debussy sowie *La valse* von Ravel und Thomas Adès Komposition *Concert Paraphrase on »Powder Her Face«*.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS †

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Judith Kemp: aus den Programmheften des BRSO vom 29./30. September 2011; Susanne Schmerda, Barbara Eichner, Matthias Corvin: Originalbeiträge; Biographien: Renate Ulm (Gerstein; Adès); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO); Interview Philippe Boucly und Heinrich Braun: Amélie Pauli.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Janáček – *Des Spielmanns Kind*)

© Faber Music (Adès; Britten)

© Universal Edition, Wien, Revision 1980 von Karl Heinz Füssl (Janáček – *Sinfonietta*)