

Freitag 11.11.2022
20.00 – 22.00 Uhr
Benefizkonzert zugunsten des
SZ-Adventskalenders für gute Werke
Isarphilharmonie

2022/2023



Mit größtem Bedauern hat Zubin Mehta aufgrund eines akuten Erschöpfungszustandes bis auf weiteres sämtliche Konzerte absagen müssen. Wir sind Daniel Harding, der mit dem BRSO seit vielen Jahren eng und freundschaftlich verbunden ist, außerordentlich dankbar für die kurzfristige Übernahme des heutigen Konzerts bei unverändertem Programm.

DANIEL HARDING
Leitung

SARAH WEGENER
Sopran

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Julia Schölzel

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 11.11.2022
Pausenzeichen:
Sylvia Schreiber im Gespräch mit der Sopranistin Sarah Wegener

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

PROGRAMM

RICHARD STRAUSS

»Don Juan«

Tondichtung nach Nikolaus Lenau für großes Orchester, op. 20

- Allegro molto con brio

RICHARD STRAUSS

»Vier letzte Lieder« für Sopran und Orchester, AV 150

- Frühling. Allegretto
- September. Andante
- Beim Schlafengehn. Andante
- Im Abendrot. Andante

Pause

RICHARD STRAUSS

»Also sprach Zarathustra«

Tondichtung (frei nach Friedrich Nietzsche) für großes Orchester, op. 30

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

IM HIMMEL VOLLER GEIGEN

Der SZ-Adventskalender für gute Werke

Wenn die ganze Welt aus den Fugen zu geraten scheint, ist es nicht nur tröstlich, sondern macht auch Mut, dass manch Gutem eine wohltuende Beständigkeit anhaftet. Ein herausragendes Beispiel dafür ist das Projekt »Musik für alle Kinder«, das seit dem Jahr 2009 Familien unterstützt, für die Musikunterricht sonst ein unerschwinglicher Wunsch bliebe. Mariss Jansons, 2019 verstorbener Chefdirigent des BRSO, und der einstige SZ-Lokalchef Christian Krügel (†2018) suchten damals nach einer Möglichkeit, dem zunehmenden finanziellen Druck auf Eltern in München und im Umland etwas entgegenzusetzen. Der begnadete Musiker und der weitsichtige Journalist ahnten, dass die Bildung, noch dazu die kulturelle, schnell auf der Strecke bleibt, wenn das Einkommen nur noch ausreicht, um die Existenz zu sichern. So entstand die Idee zu den Benefizkonzerten zugunsten des Adventskalenders für gute Werke der Süddeutschen Zeitung. Zahlreichen Mädchen und Buben konnte seitdem aus den Einnahmen der Benefizkonzerte Musikunterricht bezahlt und auch Hilfe bei der Finanzierung von Gitarre, Geige, Hackbrett oder Horn geleistet werden. Zudem unterstützte »Musik für alle Kinder« vor der Pandemie erste Konzertreisen der kleinen Nachwuchsinstrumentalisten, um so die Freude am Musizieren weiter zu fördern. Dieses Engagement soll wieder aufgenommen werden.

Umso dankbarer darf man den Musikern und Musikerinnen des BRSO sein, dass sie auch nach dem Tod ihres unvergessenen Maestros die Tradition der Benefizkonzerte weiterführen – in diesem Jahr mit Daniel Harding am Pult, der für den erkrankten Weltstar Zubin Mehta einspringt, und der hinreißenden Sopranistin Sarah Wegener auf der Bühne der Isarphilharmonie. Weil die Synergie der klangvollen Kooperation in einer Zeit der anhaltenden Krisen ein zunehmend wachsender Lichtblick für Kunst und Kultur ist, wurde der Kreis derer ausgeweitet, die auf Unterstützung angewiesen sind. So konnte im Corona-Jahr 2020 vielen Kulturschaffenden geholfen werden, die durch die Lockdowns und die damit verbundenen Absagen von Konzerten und Auftritten in einen Überlebenskampf getrieben wurden. Im vorigen Jahr gingen Spenden aus dem Verkauf der Benefizkonzerttickets auch an die Deutsche Orchester-Stiftung und deren Nothilfe-Topf für freischaffende Künstler in Bayern.

Eine Freude konnte auch alten Menschen bereitet werden, die während der ersten Monate der Pandemie in Senioren- und Pflegeheimen von der Außenwelt abgeschnitten waren. Unter ihren Fenstern wurden Konzerte organisiert, die die Einsamkeit kurz vergessen ließen. Und: Die auftretenden Musiker bekamen eine Gage. Auf ihre eigene Gage verzichteten hingegen die Musiker und Musikerinnen des BRSO und ihre jeweiligen Dirigenten, damit der gesamte Erlös des Konzerts dem SZ-Adventskalender zukommen kann.

Insofern kommt der Benefizabend, in diesem Jahr am 11. November, einem – wenn man so will – musikalischen »Doppel-Wumms« gleich. Denn Sie als Konzertbesucherin und -besucher dürfen einen unvergesslichen Abend höchsten musikalischen Genusses im Wissen erleben, Menschen zu helfen, die in München und im Umland nicht auf der Sonnenseite des Lebens stehen. Und es ist wohl eine realistische Annahme, dass die Zahl der Hilfsbedürftigen im bevorstehenden Winter durch die so stark steigenden Energiekosten und die Inflation noch einmal größer wird. Dass der Adventskalender auch hier helfen kann, ist eine Idee, die ebenfalls in einem kalten Winter entstanden ist. Im Dezember 1948 zog es Reporter der damaligen *Münchner Neuesten Nachrichten* in die Stadt, um das Elend von notleidenden Nachbarn sichtbar zu machen. Ihnen wenigstens in der Weihnachtszeit mit einem wärmenden Pullover oder einer heißen Suppe ein Lächeln ins Gesicht zu zaubern, war ihr Anliegen – und Gründungsgedanke für den SZ-Adventskalender.

Die Verwendung der Spenden ist längst nicht mehr auf die Weihnachtszeit beschränkt, was nicht zuletzt auch das Projekt »Musik für alle Kinder« zeigt. Doch besonders in der kalten Jahreszeit wärmt die Hilfsbereitschaft die Herzen derer, die Unterstützung brauchen genauso, wie jener, die Gutes tun.

Karin Kampwerth

Für das Hilfswerk der SZ können Sie online spenden unter:

www.sz-adventskalender.de oder direkt auf das folgende Spendenkonto:

Adventskalender für gute Werke der Süddeutschen Zeitung e.V.:

Stadtsparkasse München, IBAN: DE86 7015 0000 0000 6007 00, BIC: SSKMDEMXXX

Stichwort: Benefizkonzert

Hotline der SZ zu Spendenfragen: 089-2183-556 und 089-2183-586

»RIESIGE GLUT UND ÜPPIGKEIT«

Zu Richard Strauss' Tondichtung *Don Juan*, op. 20

Judith Kemp

Entstehungszeit

Frühjahr 1888 – 30. September 1888

Uraufführung

11. November 1889 durch das Weimarer Hoftheaterorchester unter der Leitung von Richard Strauss

Widmung

»Meinem lieben Freunde Ludwig Thuille«

Lebensdaten des Komponisten

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

»Es ist [...] absolut Wurst, ob heute schon den Leuten meine neuen Sachen gefallen«, so schreibt Richard Strauss im Januar 1890 an seine Schwester Hanna. Seine Selbstsicherheit ist bemerkenswert, zumal der 24-Jährige zu diesem Zeitpunkt noch kaum kompositorische Erfolge vorweisen kann. Soeben hat zudem seine neue Symphonische Dichtung *Don Juan* bei ihrer zweiten Aufführung in Dresden so wenig Anklang gefunden, dass Strauss' Mentor Hans von Bülow (1830–1894) von einem »Durchfall«, ja einem »Fiasco« spricht. Aber Strauss bleibt gelassen. »Man kann«, so schreibt er weiter, »auch wirklich nicht verlangen von Leuten, die die nun schon 30 Jahre alten Lisztschen sinfonischen Dichtungen [...] noch nicht capiren, daß Sie meinen neuen Sachen schon Verständniß entgegenbringen. [...] Also ruhig abwarten. Die Sache nimt ihren ruhigen, natürlichen u. nun seit 100 Jahren bekannten, guten Verlauf.« Strauss vertraut darauf, dass der wenige Jahre zuvor eingeschlagene Weg ihn zum Erfolg führen wird: die Hinwendung zur Neudeutschen Schule und zur Programmmusik nach dem Vorbild von Franz Liszt und Richard Wagner.

Die Richtung hatte ihm der Geiger, Dirigent und Komponist Alexander Ritter (1833–1896) gewiesen, bei dem Strauss, wie er später erklärte, jene »geistige Anregung fand, die den entscheidenden Ausschlag gab für meine zukünftige Entwicklung«. Beim Dämmerstübchen im Rahmen der »Ritterschen Tafelrunde«, die regelmäßig zwischen 18 und 19 Uhr in der Weinstube Leibenfrost am Münchner Promenadeplatz tagte, lauschte Strauss den flammenden Reden des Älteren, in denen dieser mit polemischer Schärfe die absolute Musik eines Brahms und Bruckner als reines Handwerkserzeugnis schmähte, dagegen aber die Programmmusik zur einzig wahren, fortschrittlichen Kunst erhob. Ritter ermutigte Strauss, seine Vorurteile gegenüber Wagner abzulegen, und regte ihn zur Lektüre der Schriften Schopenhauers an, der bekanntlich der Musik die wichtigste Rolle unter den Künsten zuerkannte. Denn während die anderen Künste nur ein Abbild der Ideen der Erscheinungen darstellten, sei die Musik ein »Abbild des Willens« selbst, sei ihre Wirkung »so sehr viel mächtiger als die der anderen Künste, denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen«. Folgte man Schopenhauer, so war es also möglich, Musik über schlichtweg alles zu schreiben, ohne das Thematisierte einfach nachzuzeichnen; vielmehr bildete die Musik das gewählte Thema direkt ab. Dass Strauss dieser Gedanke begeisterte, geht aus vielen seiner Werke hervor, für deren Verständnis es zielführender ist, nach der zugehörigen poetischen Idee zu fragen, als einer minutiösen musikalischen Übertragung der zugehörigen Programme nachzuspüren.

So sind auch die Ausschnitte aus Nikolaus Lenaus Versepos *Don Juan* (1843/1844), die Strauss seiner zweiten Symphonischen Dichtung zur Seite stellte, lediglich als Hinweis darauf zu verstehen, was Strauss unter anderem an dem Thema faszinierte: der Dualismus des Don-Juan-Stoffs, der Lebens-trieb und Niedergang in sich vereint. Denn den beiden ersten von Strauss gewählten Textpassagen, in denen der Titelheld sein Wesen und die Gier nach »schönen Weiblichkeiten« und immer neuer Leidenschaft beschreibt, folgt ein resignativer dritter Teil, in dem Don Juan seine Ernüchterung formuliert. Vom »Sturme des Genusses«, der Don Juan zu »immer neuen Siegen« trieb, heißt es zuletzt: »Er hat vertobt, und Stille ist geblieben [...] / der Brennstoff ist verzehrt«.

Die vielfältigen Perspektiven und Deutungsmöglichkeiten der Don-Juan-Sage machen sie zu einem zeitlosen Sujet, das sich in allen Epochen gemäß den herrschenden Diskursen und Moden

gewichten ließ und darum vielfach literarisch und musikalisch bearbeitet wurde. Den Modernitätsanspruch der Jahrhundertwende erfüllte der Stoff zum einen durch das erwähnte Gegensatzpaar von dionysischem Lebenstrieb und Verfall, in dem sich die Lehren Friedrich Nietzsches sowie die künstlerische Décadence-Ästhetik spiegeln. Zum anderen zeugt Lenaus Schilderung von einem psychologischen Interesse an der Figur des Don Juan, wie es sich in den Jahren um 1900 immer mehr durchsetzte. Und nicht zuletzt ließe sich kaum ein geeigneteres Thema für die Musik, die sinnlichste aller Künste, finden als das des Verführers Don Juan, dem Søren Kierkegaard 1843 »absolute Musikalität« attestiert hatte. Entsprechend zielte Strauss auf einen Klang »von einer riesigen Glut und Üppigkeit« ab – mit Erfolg, lasse doch der Strauss'sche *Don Juan* »selbst den Orgasmus der *Tannhäuser*-Ouvertüre noch weit hinter sich«, wie der Musikschriftsteller Ernst Otto Nodnagel 1902 bemerkte.

Strauss eröffnet seine Komposition mit einer ausführlichen Vorstellung des Titelhelden, der juchzend in kess punktierten Aufwärtssprüngen und rauschenden Achtelketten seine Aufwartung macht. Vier Episoden prägen als Hauptpunkte das musikalische Geschehen. Eine erste amouröse Begegnung wird durch die magisch anmutenden Klänge des Glockenspiels und der Harfe sowie eine verführerische Geigenmelodie eingeleitet. Es entspinnt sich ein inniger Dialog aus Klarinette und Horn auf der einen und den Violinen auf der anderen Seite, der mit ständig wachsender Leidenschaft und Dynamik im ekstatischen Stoßen der Pauken mündet, über dessen tiefere Bedeutung kaum Zweifel herrschen dürften. Schelmisch und mit scheinbar noch gesteigerter Energie stürzt Don Juan in sein zweites Abenteuer. Diesmal erregt eine zarte, keusche Frau, musikalisch dargestellt von der Oboe, sein Interesse, und lange lauscht er deren bezaubernden Klängen. Doch schließlich siegt seine Triebhaftigkeit, und zu dem erneut erklingen Don-Juan-Motiv, diesmal von den Hörnern wie ein Jagdsignal oder Brunftschrei vorgetragen, übermannt er in geradezu animalischer Aggressivität das Objekt seiner Begierde. Es folgt die sogenannte »Karnevalsszene« mit wild durcheinander wirbelnden Melodiefetzen, die in einen rapiden Absturz mündet, die »Katerstelle«, wie Strauss sie nannte. Noch einmal schwingt sich der Held mit zugehörigem Motiv jubelnd und strahlend empor, doch mit dem Einsetzen der Coda als der vierten und letzten Episode ist »der Brennstoff verzehrt«, und wie ein schwaches Flämmchen verglimmt die Musik.

Nach der ersten Probe zu *Don Juan* mit dem Weimarer Hoftheaterorchester am 8. November 1889 konnte der kurz zuvor berufene Kapellmeister Strauss stolz an seinen Vater berichten: »Alles klingt famos u. komt prächtig heraus, wenn es auch scheußlich schwer ist. Die armen Hornisten u. Trompeter taten mir wirklich leid. Die bliesen sich ganz blau, so anstrengend ist die Geschichte.« Auch hätten der Erste Klarinettist und die Kontrabässe noch nie in so hohen Lagen gespielt. Aber: »Dem Orchester schien die Geschichte trotz ihrer natürlichen Verwunderung über solch unerhörte Dinge Spaß zu machen.« Dass das Werk jedoch »nicht nur an das Orchester, sondern auch an die Fassungskraft der Hörer ganz ungewöhnliche Anforderungen stellt«, bemerkte nach der erfolgreichen Uraufführung wenige Tage später auch der Rezensent des *Musikalischen Wochenblatts*. In Dresden etwa tat man sich, wie eingangs erwähnt, eher schwer. Doch wie Strauss im Brief an seine Schwester ganz richtig prophezeit hatte, sollte der Erfolg des Stückes nicht lange auf sich warten lassen: Bereits drei Jahre nach seiner Erstaufführung war das Werk 26 Mal u. a. in Wien, Paris, Amsterdam, Brüssel, New York und Boston erkungen und hatte Strauss international den Durchbruch beschert. Mit dem *Don Juan* fand Strauss zu seinem unverwechselbaren Ton und etablierte sich als moderner Komponist in erster Reihe.

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

Ich fliehe Überdruß und Lusterermattung,
Erhalte frisch im Dienste mich des Schönen,
Die Einzle kränkend, schwärm'ich für die Gattung.

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

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

Textausschnitt aus Nikolaus Lenaus dramatischem Gedicht *Don Juan*

ABSCHIED UND VERKLÄRUNG

Zu Richard Strauss' *Vier letzten Liedern*

Nicole Restle

Entstehungszeit

1948

Widmung

Dr. Willi Schuh und Frau (*Frühling*)

Mr. and Mrs. Seery (*September*)

Dr. Adolf Jöhr und Frau (*Beim Schlafengehn*)

Dr. Ernst Roth (*Im Abendrot*)

Uraufführung

22. Mai 1950 in London mit dem Philharmonia Orchestra unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler und mit Kirsten Flagstad als Solistin

Lebensdaten des Komponisten

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

Die *Vier letzten Lieder* von Richard Strauss setzen in zweifacher Hinsicht einen Schlusspunkt: Sie markieren nicht nur das Ende eines produktiven, erfüllten Komponistenlebens, sondern auch das einer ganzen musikalischen Epoche. Als Richard Strauss zu komponieren begann, waren Richard Wagner und Johannes Brahms die Leitgestirne des deutschen Musiklebens. Am Ende seines Lebens gab es die musikalische Welt, in die Strauss hineingewachsen war und deren Tradition er fortgeführt hatte, nicht mehr. Nicht allein, dass die Musiksprache der Romantik von der jungen Komponistengeneration als unzeitgemäß und überholt empfunden wurde, sie galt, nachdem sie von den Machthabern des nationalsozialistischen Regimes missbraucht worden war, als »politisch unkorrekt«. Die junge Musikavantgarde wollte den totalen Bruch mit der musikalischen Vergangenheit und ganz neue Wege gehen. Sie orientierte sich an den Komponisten, die während des Dritten Reichs verfemt waren, insbesondere an Arnold Schönberg und Anton Webern.

Zwölftontechnik und serielle Kompositionsweisen waren unverbraucht und unbelastet und schienen daher zukunftssträchtig ebenso wie elektronisch generierte Klänge oder der Gebrauch und die Verfremdung von Alltagsgeräuschen. Am 5. Oktober 1948 stellte Pierre Schaeffer, der Begründer der so genannten »musique concrète«, sein *Concert de bruits (Konzert der Geräusche)* vor. Zwei Wochen zuvor hatte Richard Strauss das letzte seiner *Vier letzten Lieder* vollendet. Der damals 84-jährige Strauss komponierte diese Lieder in einer für ihn sehr schwierigen Zeit. Seit Oktober 1945 lebte er mit seiner Frau Pauline in der Schweiz, um in Deutschland den Unannehmlichkeiten aus dem Weg zu gehen, die seine Einstufung als Nazi-Kollaborateur durch die amerikanische Kriegskommission mit sich gebracht hätten. Bis zu seiner Entnazifizierung im Juni 1948 waren seine Tantiemen eingefroren. Er versuchte, von der Schweiz aus Aufführungen seiner Werke zu initiieren und den Kontakt zu Konzertveranstaltern und Verlegern wiederaufzunehmen. Sohn Franz, der ihn mit seiner Gattin Alice in Montreux besuchte, erinnerte sich: »Ich habe gesehen, wie er sich quält, und habe ihm zugeredet: Papa, lass' das Briefeschreiben und das Grübeln, schreib' lieber ein paar schöne Lieder. Er hat nicht geantwortet. Beim nächsten Besuch nach ein paar Monaten kam er in unser Zimmer, legte Partituren auf den Tisch und sagte zu Alice: ›Da sind die Lieder, die dein Mann bestellt hat.«

Als erstes Lied dieser Gruppe entstand *Im Abendrot*. Von diesem Gedicht Joseph von Eichendorffs fühlte sich der Komponist besonders angerührt. Es beginnt mit den Worten »Wir sind durch Not und Freude gegangen Hand in Hand« und handelt von einem Paar, das nach langer Wanderung innehält und sich still und einsam der Abendstimmung hingibt – »wandermüde« zwar, aber dennoch empfänglich für die Schönheiten der sie umgebenden Natur. Strauss mag es wohl als Metapher für seinen eigenen Lebensweg und den seiner Frau Pauline empfunden haben. Die drei anderen Gedichte *Frühling*, *Beim Schlafengehen* und *September*, die Strauss in der angeführten Reihenfolge zwischen Juli 1948 und September 1948 fertigstellte, stammen von Hermann Hesse, dem Literaturnobelpreisträger von 1946. Der Titel *Vier letzte Lieder* sowie die heute allgemein übliche Reihenfolge *Frühling*, *September*, *Beim Schlafengehen* und *Im Abendrot* geht übrigens nicht auf den Komponisten, sondern auf den Leiter des Verlages Boosey & Hawkes, Ernst Roth, zurück, der die Drucklegung betreute.

Abgesehen von *Frühling*, in dem die lang ersehnte schöne Jahreszeit zur seligen Gegenwart wird, handeln die Lieder vom Abschied. Abschied vom Tag, vom Sommer, vom Leben. Ein wenig Trauer schwingt in ihnen mit, Resignation – und Einverständnis. Strauss gelang es meisterlich, die Stimmung der Verse in seiner Musik einzufangen. Die ideale Verbindung von Wort und Ton zu finden, war ihm in seinen Opern und Liedern das wichtigste künstlerische Anliegen: ein Lebensthema.

Auch diese »letzten Lieder« machen deutlich, wie eng Strauss Text und Musik miteinander verknüpft. Der Beginn von *Frühling* pendelt dunkel zwischen c- und as-Moll, die Erstarrung in »dämmerigen Grüften« schildernd, in denen dem Menschen nur der Traum bleibt – von Bäumen, blauen Lüften, frühlingshaften Düften und Vogelsang. Beim Erwähnen jener Traumbilder bricht die erstarrte Harmonik auf, der Hörer wird in neue entrückte klangliche Sphären geführt, bis er schließlich die beglückende Gegenwart des Frühlings in A-Dur auskosten kann. *September* ist geprägt von herableitenden Melodielinien der Gesangsstimme und abwärtsführenden, triolischen Dreiklangsbrechungen der Violinen als Symbol für das Herabtropfen des Regens und das Fallen der Blätter. Hinzu kommt ein Wechseltonmotiv, das sich von Anfang an durch den gesamten Instrumentalsatz zieht und das dann in variiert Form in der Singstimme das Erschauern des Sommers, das Absterben des Gartentraums beschreibt. Im folgenden Lied *Beim Schlafengehen* stehen sich zwei Hauptgedanken gegenüber: die Müdigkeit am Ende des Tages und der Aufbruch, das freie Emporschwingen der Seele im Schlummer. Ein kurzes, dem Gähnen nachempfundenes Motiv, das aus den Tiefen der Celli und Kontrabässe aufsteigt, leitet das Lied ein. Weitgehend syllabisch schildert die Vokalstimme zunächst, wie sich das müde »Ich« auf die Nacht vorbereitet, um dann nach einem innigen Solo der Violine in weitausgreifenden, teilweise melismatischen Gesangsbögen den freien Flügelschlag der Seele nachzuvollziehen. Das von Hesse verwendete Bild der Seele, die ihre Flügel weit ausspannt, verweist übrigens auf ein berühmtes Gedicht von Eichendorff: *die Mondnacht*, die von Robert Schumann kongenial vertont wurde.

Die Orchestereinleitung zu *Im Abendrot* mit den unisono geführten Holzbläsern und hohen Streichern lässt eine Atmosphäre von Weite, Ruhe und ländlicher Einsamkeit entstehen. Die müden Wandernden stehen am Gipfel, zurückblickend und Ausschau haltend zugleich. Auch hier zeichnet die Musik die Dichtung genau nach. Beispiele dafür sind die aufstrebende Melodieführung

der Gesangsstimme und die beiden trillernden Flöten, die ein aufsteigendes Lerchenpaar charakterisieren, sowie die harmonische Eindunklung bei den Worten »dass wir uns nicht verirren«. Die am Ende des Gedichtes von Eichendorff aufgestellte Frage »Ist dies etwa der Tod?« beantwortet Strauss im Nachspiel mit dem Zitat des Verklärungsmotivs aus seiner Symphonischen Dichtung *Tod und Verklärung*.

Alle vier Lieder zeichnen sich durch eine raffinierte Instrumentierung, klanglichen Wohlklang und melodische Gelöstheit aus. Bei aller Schönheit strahlen sie aber auch eine gewisse Distanziertheit und Abgeklärtheit aus, als wären sie nicht mehr von dieser Welt. Gerade das erregte die Kritik vieler Zeitgenossen: Wie konnte man nach den Schrecken des Zweiten Weltkriegs und nach Auschwitz nur solch weltfremde Töne finden?! Richard Strauss hat die Uraufführung seiner Lieder im Mai 1950 mit Kirsten Flagstad als Solistin und die Reaktionen darauf nicht mehr erlebt. Er starb am 8. September 1949.

Übrigens: Nach den *Vier letzten Liedern* vollendete der Komponist noch ein weiteres Werk, das Lied *Malven*. Das Originalmanuskript schenkte er der Sängerin Maria Jeritza, die es bis zu ihrem Tod 1982 in ihrem Safe aufbewahrte.

GESANGSTEXT

Richard Strauss: »Vier letzte Lieder«

Frühling

In dämmrigen Grüften
Träumte ich lang
Von deinen Bäumen und blauen Lüften,
Von deinem Duft und Vogelsang.

Nun liegst du erschlossen
In Gleiß und Zier
Von Licht übergossen
Wie ein Wunder vor mir.

Du kennst mich wieder,
Du lock[e]st mich zart,
Es zittert durch all meine Glieder
Deine selige Gegenwart!

Hermann Hesse, April 1899

September

Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
Still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
Nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
In den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
Bleibt er steh[e]n, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die [großen]
Müdigeword[e]nen Augen zu.

Hermann Hesse, 23.9.1927

Schlafengeh[e]n

Nun der Tag mich müd gemacht,
Soll mein sehnliches Verlangen
Freundlich die gestirnte Nacht
Wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, lasst von allem Tun,
Stirn, vergiss du alles Denken,
Alle meine Sinne nun
Wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht,
Will in freien Flügen schweben,
Um im Zauberkreis der Nacht
Tief und tausendfach zu leben.

Hermann Hesse, Juli 1911

Im Abendrot

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand,
Vom Wandern ruh[e]n wir [beide]
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her und lass sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Dass wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde –
Ist dies etwa der Tod?

Joseph von Eichendorff, 1837

»WECHSELSPIEL ZWISCHEN DEN ZWEI ENTFERNTESTEN TONARTEN«

Zu Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra*

Adrian Kech

Entstehungszeit

1894–1896

Uraufführung

27. November 1896 in Frankfurt unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Über das Wirken und die genaue Lebenszeit des persischen Religionsstifters Zarathustra lässt sich heute nur Annäherndes sagen. Einige Historiker gehen davon aus, dass er um 600 v. Chr. im Gebiet des gerade entstehenden groß-persischen Reichs gelebt hat. Seine Lehre, die in der heiligen Schrift Avesta niedergelegt ist, beruht auf der Annahme, dass sowohl die Welt als Ganzes als auch die Seele jedes einzelnen Menschen eine Kampfstätte zwischen guten und bösen Geistern ist. Der Mensch ist jedoch aufgrund seiner Vernunft und seiner Fähigkeit, einen Willen auszubilden, verpflichtet, sich für das Gute zu entscheiden und so dazu beizutragen, dass am

Ende der Welt das Böse vernichtet wird und das Gute siegt. Die Hinwendung zum Guten, das sich in Reinheit, Wahrheit und Licht offenbart, beruht auf drei Grundtugenden: den guten Gedanken, den guten Worten und den guten Taten. Dem stehen Finsternis und Lüge gegenüber. Bis um 650 n. Chr. der Islam nach Persien vordrang, war die Lehre Zarathustras dort über mehrere Jahrhunderte weit verbreitet, möglicherweise auch in Form einer Staatsreligion.

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

Vera Baur

BIOGRAPHIEN

SARAH WEGENER

Nach ihrem Schulmusikstudium mit Kontrabass wechselte Sarah Wegener dann doch vom Bass zum Diskant: Sie ließ ihre Stimme an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart ausbilden. Außerdem nahm die britisch-deutsche Sopranistin an Meisterkursen bei Gwyneth Jones und Renée Morloc teil. Seither beeindruckt sie als Lied- und Konzertinterpretin. Die FAZ beschrieb ihre Stimme als »herrlich leuchtend«, »kraftvoll« und »farbenprächtig«. Mit Jörg Widmanns *Drittem Labyrinth* war Sarah Wegener 2017 im Rahmen der *musica viva* erstmals beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu erleben. 2019 sprang die Sopranistin dann für die damals erkrankte Diana Damrau beim BRSO ein und sang Strauss-Lieder unter der Leitung von Mariss Jansons.

Sarah Wegeners äußerst wandlungsfähige Stimme ermöglicht ihr, ein weitgefächertes Repertoire aufzubauen mit Kompositionen der Barock-Zeit bis hin zu den technisch schwierigen Partien in zeitgenössischen Werken. Dabei setzt sich die Sängerin auch für Raritäten ein, so für Opern von Conradin Kreutzer oder Franz Danzi. 2021 gab sie ihr Debüt als Freia in Wagners *Rheingold* in Köln und Amsterdam mit Concerto Köln und Kent Nagano. Allein die diesjährigen Auftritte zeigen ihr breites Gesangsspektrum: Schubert-Lieder in der Pariser Philharmonie mit dem Orchestre national d'Île-de-France (Michael Hofstetter), Heinz Holligers *Inceschantüm* für Sopran und Streichquartett, Beethovens *Missa solemnis* mit den Hamburger Symphonikern (Sylvain Cambreling), Arien von Händel auf einer Süddeutschland-Tour mit dem Originalklang-Ensemble II capriccio, Schumanns *Das Paradies und die Peri* in Köln, Mahlers Achte in London und Vierte Symphonie in Siena. Für ihre Darstellung der Nadja in Georg Friedrich Haas' *Bluthaus* wurde sie 2011 von der Zeitschrift *Opernwelt* als Sängerin des Jahres nominiert. In der laufenden Saison wird Sarah Wegener u. a. in Porto mit Mahlers *Klagendem Lied* und in Leipzig mit Bernsteins Dritter Symphonie *Kaddish* auftreten. Sarah Wegeners Diskographie umfasst neben Sakralmusik der Klassik und Romantik auch Aufnahmen von Pendereckis *Lukas-Passion*, die CD *Zwiegespräche* mit Werken von György Kurtág und Heinz Holliger sowie Jörg Widmanns *Drittes Labyrinth / Polyphone Schatten* – für die Partie in *Drittes Labyrinth*, die der Komponist ihr widmete,

erhielt die Sängerin bei Opus Klassik 2019 die Nominierung als Sängerin des Jahres. Ebenso wurde Sarah Wegener mit ihrem Klavierpartner Götz Payer bei Opus Klassik für die CD *Zueignung* mit Liedern von Richard Strauss nominiert. Zuletzt wirkte Sarah Wegener bei einer Aufnahme von Liszt-Liedern mit, die Bernd Alois Zimmermann orchestriert hatte – gespielt vom WDR Sinfonieorchester unter der Leitung von Heinz Holliger.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit mehrfach am Pult zu erleben ist: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

Daniel Harding

Daniel Harding, geboren in Oxford, begann seine Laufbahn als Assistent von Simon Rattle beim City of Birmingham Symphony Orchestra, mit dem er 1994 sein professionelles Debüt gab. In der Spielzeit 1995/1996 assistierte er Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern, seinen ersten öffentlichen Auftritt mit diesem Orchester absolvierte er 1996. Daniel Harding war Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen (1997–2003), Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra (2003–2011), Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra (2007–2017), Musikdirektor des Orchestre de Paris (2016–2019), Künstlerischer Direktor der Ohga Hall im japanischen Karuizawa und Music Partner des New Japan Philharmonic. Das Mahler Chamber Orchestra ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Bereits seit 2007 ist Daniel Harding Musikdirektor des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters. Das Anima Mundi Festival in Pisa ernannte ihn 2018 zum Artistic Director. Daniel Harding arbeitet mit internationalen Spitzenorchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Dresdner Staatskapelle, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie den führenden Klangkörpern in den USA. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Daniel Harding seit 2005 gern gesehener Gast, **zuletzt dirigierte er im September 2019 Mahlers Zweite Symphonie**. Als Operndirigent erhält er Einladungen von den führenden Häusern Europas: der Mailänder Scala, dem Royal Opera House Covent Garden in London, den Staatsopern in München, Berlin und Wien sowie von den Salzburger Festspielen, außerdem ist er dem Festival in Aix-en-Provence eng verbunden. Für seine Aufführungen von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* an der Mailänder Scala 2011 wurde er mit dem Abbiati-Preis geehrt. Viele seiner CDs erhielten wichtige Schallplattenpreise, so die Aufnahmen von Mozarts *Don Giovanni*, Brittens *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Die Einspielung von Mahlers Sechster Symphonie mit dem BRSO, erschienen beim Label BR-KLASSIK, wurde 2016 mit dem Diapason d'or de l'année prämiert. Weitere CDs sind aus der gemeinsamen Arbeit mit dem BRSO hervorgegangen: Orffs *Carmina burana*, Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Faust-Szenen*, alle drei Aufnahmen mit dem Bariton Christian Gerhaher. Mit dem Schwedischen Radio-Symphonieorchester veröffentlichte

Daniel Harding Mahlers Neunte und Fünfte Symphonie, die von der Kritik viel Anerkennung erhielten. 2002 verlieh ihm die französische Regierung den Ehrentitel eines »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres« sowie 2017 den des »Officier«. 2012 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie und seit 2021 zum Commander des Order of the »British Empire« ernannt. Daniel Harding ist ausgebildeter Flugzeugpilot.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT
Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION
Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT
Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG
Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS
Judith Kemp: Originalbeitrag; Ausschnitt Lenau: nach der Partitur; Nicole Restle: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 26./27. März 2009; Gesangstexte nach der Partitur; Adrian Kech und Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 12./13. Oktober 2017; Biographien: Renate Ulm (Wegener); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO; Harding).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL
© Edition C. F. Peters, Leipzig (*Don Juan*)
© Boosey & Hawkes, London (*Vier letzte Lieder*)
© Edition C. F. Peters, Leipzig (*Also sprach Zarathustra*)