

**BRSG**

**PAPPANO**

**DVOŘÁK**

**NIELSEN**

**WANG**

**LISZT**

**Donnerstag 17.2.2022**

**Freitag 18.2.2022**

**20.00 – 21.45 Uhr**

**1. Abo A**

**Samstag 19.2.2022**

**19.00 – 20.45 Uhr**

**1. Abo S**

**Isarphilharmonie**

**2021/2022**

SIR ANTONIO PAPPANO

Leitung

YUJA WANG

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

Donnerstag/Freitag, 17./18.2.2022

18.45 Uhr

Samstag, 19.2.2022

17.45 Uhr

Moderation: Amélie Pauli

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 18.2.2022, 20.00 Uhr

Pausenzeichen:

Robert Jungwirth im Gespräch mit Sir Antonio Pappano

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Audio abrufbar.

## PROGRAMM

### ANTONÍN DVOŘÁK

»Othello« – Konzertouvertüre, op. 93

- Lento – Allegro con brio

### FRANZ LISZT

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 Es-Dur

- Allegro maestoso. Tempo giusto
- Quasi Adagio –
- Allegretto vivace – Allegro animato
- Allegro marziale animato – Presto

Pause

### CARL NIELSEN

Symphonie Nr. 4, op. 29

»Das Unauslöschliche«

- Allegro –
- Poco Allegretto –
- Poco Adagio quasi Andante
- Allegro

## DIE MACHT DER NATUR

### Zu Antonín Dvořáks Konzertouvertüre *Othello*, op. 93

Stephanie Mauder

#### Entstehungszeit

1891/1892

#### Uraufführung

28. April 1892 in Prag

#### Lebensdaten des Komponisten

8. September 1841 in Nelahozeves bei Prag – Mai 1904 in Prag

Für Antonín Dvořák bedeutete die Natur Zeit seines Lebens eine unersetzbare Zufluchtsstätte, ein Ort der Erholung und Quelle der Inspiration. Während der Sommermonate zog er sich mit seiner Familie stets aus Prag ins südböhmische Vysoká zurück, ein kleines, von Wäldern und Sümpfen umgebenes Bergarbeiterdorf, in dem der Komponist ein Landhaus erworben hatte. Zahlreiche Äußerungen Dvořáks dokumentieren seine schwärmerische, von religiöser Verehrung geprägte Auffassung von Natur, die ihm zum Sinnbild für die Prinzipien des Lebens wie auch der Musik geworden war: »Auch Gottes Natur braucht ihr Diminuendo und Morendo, um wieder aufzuleben, sich zu großem Crescendo zu erheben und wieder ihre Stärke und Höhe in mächtigem ff zu erlangen«, notierte er einmal. Die Konzertouvertüre *Othello* gehört zu drei 1891/1892 entstandenen Kompositionen, mit denen Dvořák die lebensspendende, aber auch zerstörerische Macht der Natur in zyklischem Zusammenhang zum Ausdruck bringen wollte. Wie aus Skizzen hervorgeht, plante er zunächst, die drei Konzertouvertüren unter gemeinsamer Benennung zu veröffentlichen. »Die Overtüren hatten ursprünglich einen Titel ›Natur, Leben und Liebe«. Weil aber jede Overtüre ein Ganzes für sich bildet, will ich ihre Titel ändern, und zwar so: Overtüre F dur ›In der Natur‹ Op. 91, Overtüre A dur ›Carnival‹ Op. 92, Overtüre Fis moll ›Othello‹ oder ›Tragische‹ oder ›Eroica‹ [Op. 93]? Wüssten Sie vielleicht etwas besseres? Oder soll man einfach Overtüre lassen? Aber Programmmusik ein wenig ist es doch«, schrieb Dvořák an seinen Verleger

Simrock. Vor allem in Hinblick auf das dritte dieser Werke war sich der Komponist offenbar lange über die Bezeichnung im Unklaren. In Shakespeares Drama *Othello* fand er schließlich die Thematik seiner Musik passend ausgedrückt. Othello, Prototyp einer durch Eifersucht gestörten Liebe, der seine unschuldige Gattin Desdemona schließlich ermordet, wird auf diese Weise zur Verkörperung der verderbnisbringenden Kraft der Natur. Im Gegensatz zur Programmmusik im Sinne Liszts oder Berlioz', deren Einfluss sich Dvořák jedoch nicht verschloss, handelt es sich bei dieser Konzertouvertüre um einen nachträglichen Bezug auf eine literarische Vorlage. Offensichtlich ging es dem Komponisten also nicht darum, das Drama Shakespeares mit musikalischen Mitteln nachzuzeichnen. Über die bloße Absteckung eines Assoziationsrahmens, wie dies beispielsweise bei Titeln von Klavierstücken Schumanns oder auch in Dvořáks 1889 entstandenen *Poetischen Stimmungsbildern* für Klavier der Fall ist, weist die Bezeichnung der *Othello*-Ouvertüre allerdings dennoch hinaus: Nachträglich hat Dvořák seine Partitur mit einigen Eintragungen versehen, die auf Handlungsmomente der literarischen Vorlage hindeuten. Die Eifersucht Othellos findet auf diese Weise ebenso ihre musikalische Parallele wie die Ermordung Desdemonas, die verzweifelte Reue und der Selbstmord des Titelhelden. Durch eine solche Konkretisierung des programmatischen Gehalts hebt sich das Werk ab von den beiden zuvor komponierten Ouvertüren, in denen die Bezeichnungen *In der Natur* und *Karneval* lediglich der Andeutung einer musikalischen Sphäre dienen. Die drei Konzertouvertüren, uraufgeführt am 28. April 1892 in Prag, könnten durchaus »jede für sich gespielt werden«, erklärte Dvořák gegenüber seinem Verleger. Ein gemeinsames Motiv verweist allerdings auf die ursprüngliche zyklische Zusammengehörigkeit der Werke. Dieser musikalische Gedanke, der sinnbildlich für die Macht der Natur aufgefasst werden kann, taucht in der *Othello*-Ouvertüre erstmals in der langsamen Einleitung (*Lento*) auf, die einen modifizierten Sonatensatz eröffnet. Die ruhigen und gedämpften Streicherklänge, die sich als Ausdruck der harmonischen Liebe zwischen Othello und Desdemona betrachten lassen, werden plötzlich durch markante Einwürfe der Streicher unterbrochen; einem dissonanten Sforzato-Akkord schließt sich in den Flöten und Klarinetten das wiegende »Natur-Motiv« an. Auf diese Weise deutet sich schon hier die dem Werk zu Grunde liegende Idee an: die Störung der Harmonie, verursacht durch die Gewalt der Natur. Zu Beginn des Hauptteils (*Allegro con brio*) erklingt eine in der Einleitung bereits vorgeformte thematische Figur, die durch abgehackte Rhythmisierung und abwärtsgerichteten, dahinjagenden Impuls eine unheilverkündende Wirkung erhält. Düster antworten Celli und Fagotte in tiefer Lage mit dem »Natur-Motiv«, das im Verlauf des Werkes immer wieder in verschiedener Gestalt erscheint. Seinen ersten dramatischen Kulminationspunkt erreicht die Ouvertüre mit dumpfen Forteschlägen des gesamten Orchesters – eine Stelle der Partitur, an der der Komponist in Klammern notierte: »In Othello...Eifersucht und Rachedurst reifen in ihm.« Im Anschluss daran taucht in den Holzbläsern eine melodische Formel auf, die in zwei anderen Werken Dvořáks in auffallend ähnlichem Zusammenhang zu beobachten ist: Diese oft als »Todes-Motiv« bezeichnete Phrase erscheint, geringfügig abgewandelt, im sechsten Lied der *Liebeslieder*, op. 83, nach den Worten »Wann spült die Lebensflut [...] auch mich hinab?« – ebenso wie als Kerngedanke im 1890 entstandenen *Requiem*. Streichertremoli und absteigend dahineilende, vom Beginn des *Allegro*-Teils übernommene Triolenmotive intensivieren schließlich die bedrohliche Wirkung des wenig später erreichten Abschnitts, an dem sich der Vermerk findet: »Othello ermordet sie in toller Wut.« Von diesem Höhepunkt des musikalischen Geschehens an bewegt sich der Spannungsbogen zunächst schrittweise abwärts. Einer verkürzten und modifizierten Reprise folgt eine bewegte Coda, in der Celli und Fagotte das »Natur-Motiv« in verzerrter Gestalt intonieren. Dumpfes Paukentremolo unterstreicht das erneute Aufflackern der bedrohlichen Atmosphäre, entsprechend Dvořáks Notizen findet hier der Selbstmord Othellos seine musikalische Parallele. Eine stark beschleunigte, in den letzten Takten unvermittelt nach Fis-Dur gewendete Steigerung markiert den Schlusspunkt der Ouvertüre – mit dem Tod Othellos haben die zerstörerischen Kräfte von Leidenschaft und Natur ihr Werk vollendet.

# »EIN KÜNSTLERISCHER VEREIN DER EDELSTEN UND SELTENSTEN ART!«

## Zu Franz Liszts Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 Es-Dur

Regina Back

### Entstehungszeit

1830 Skizzierung der Themen

1847–1849 Ausarbeitung

1853 und 1856 Revisionen

### Uraufführung

17. Februar 1855 in Weimar unter der Leitung von Hector Berlioz mit Franz Liszt am Klavier

### Lebensdaten des Komponisten

22. Oktober 1811 in Raiding im Burgenland (damals Ungarn) – 31. Juli 1886 in Bayreuth

»Wenn erst als oberster Grundsatz der Gedanke feste Wurzel gefasst hat, [...] dass der Mensch um Musiker zu werden, vor allem seinen Geist bilden müsse, dass er denken, urteilen lerne, mit einem Wort, dass er Ideen habe, um die Saiten seiner Lyra mit der Tonhöhe der Zeiten in Übereinstimmung zu bringen, um die Kundgebungen seiner Kunst in Bilder zu gruppieren, die durch einen poetischen oder philosophischen Faden untereinander verbunden sind: dann ist das große Wort ›Zukunftsmusik‹ erreicht.« Dies schrieb Franz Liszt in einem Essay aus dem Jahr 1855, zu einer Zeit also, in die auch die Uraufführung seines ersten Klavierkonzerts fällt. Zwei zentrale Gedanken seiner Ästhetik werden hier deutlich, zum einen, dass »poetische Ideen« zur Grundlage von musikalischen Werken werden sollen, zum andern aber auch, dass der Fortschritt der Kunst vom Fortschritt der menschlichen Entwicklung nicht zu trennen sei. Diesen Anspruch löste Liszt in seinem eigenen Leben und Schaffen ein: Weit gereist und stets offen für Veränderung und Neuanfang führte er ein unruhiges, ausschweifendes Leben, und seine Kompositionen – die Symphonischen Dichtungen wie auch die Klavierwerke – polarisierten die Zuhörerschaft in Anhänger und Feinde dieser so genannten »Neudeutschen Schule«. Letztere reagierten mit Unverständnis und harscher Kritik: »So wollen wir denn unverzagt bekennen, dass wir auf seiten der Liszt'schen Bestrebungen nicht stehen können und dass wir in ihnen nicht das Heil der Kunst, sondern vielmehr Unheil erblicken. [...]. Die symphonischen Dichtungen, um nun auf das eigentliche Ziel unserer Besprechung loszusteuern, und das Klavierkonzert haben uns in ihren meisten Teilen unangenehm berührt. Wir fanden darin bloße Willkür für künstlerische Freiheit, Fantasterei für Fantasie, sonderbare Mißklänge für Neuheit und Originalität und unbedeutende Phrasen für Gedanken ausgegeben.« Die vernichtende Kritik des Musikschriftstellers und Komponisten Ferdinand Hiller, die man 1857 in der einflussreichen Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* lesen konnte, spiegelt auf eindrückliche Weise wider, wie provozierend die Musik Liszts auf seine Zeitgenossen gewirkt haben muss und wie wenig sie den gängigen Vorstellungen entsprach.

Nach den unruhigen und aufreibenden Jahren als reisender Klaviervirtuose, die ihn von Paris aus quer durch ganz Europa geführt hatten, zog sich Franz Liszt 1847 endgültig von der Interpretationslaufbahn zurück und wurde Kapellmeister am Weimarer Hof. Gemeinsam mit der aus Russland emigrierten Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, die ihm den nötigen Rückhalt an Disziplin und auch finanzielle Unterstützung gewährte, residierte er auf der Altenburg, wo er nach wie vor für Freunde und Besucher – und deren gab es viele – spielte. In den folgenden zwölf Jahren aber entwickelte Liszt eine ungeheure schöpferische Produktivität: Neben den zwölf Symphonischen Dichtungen entstanden u. a. die *Ungarischen Rhapsodien*, die Klaviersonate in h-Moll sowie die beiden Klavierkonzerte in Es-Dur und A-Dur.

Die ersten Aufzeichnungen von Themen für das Es-Dur-Konzert stammen dabei bereits aus dem Jahr 1830, als Liszt noch einer regen Konzerttätigkeit nachging. Erst in der Weimarer Zeit nahm er sich die Komposition wieder vor und erstellte bis 1849 eine erste Version des Konzerts, die er 1853 dann noch einmal überarbeitete. Eine weitere Revision folgte nach der Uraufführung, die am 17. Februar 1855 im Residenzschloss in Weimar stattfand: »Endlich hatte Liszt zur Verherrlichung des künstlerisch genussreichen, festlichen Abends den Vortrag seines ersten Clavier-Concertes

(Manuscript) selbst übernommen. Berlioz dirigierte hierbei das Orchester – ein künstlerischer Verein der edelsten und seltensten Art!« – so der Kommentar der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 23. Februar 1855.

Hector Berlioz hob das Es-Dur-Klavierkonzert nicht nur aus der Taufe, sondern stand auch ideell Pate für seine formale Gestalt und thematische Disposition mit einem das ganze Werk durchziehenden Gedanken, ähnlich der »idée fixe« in seiner *Symphonie fantastique*. Den Konventionen der klassischen Gattungstradition gehorcht das Konzert damit kaum noch, vielmehr löst es einerseits den ungeheuer virtuosen Anspruch des Pianisten ein, andererseits die zum Ausdruck drängende, avantgardistische Poetik des Komponisten. Gleichwohl zeigt sich der Traditionsbezug in drei – zumindest äußerlich – voneinander getrennten Sätzen und der Ausbildung der vier typischen Satzcharaktere Sonatenhauptsatz, langsamer Satz, Scherzo und Finale.

Der erste Satz (*Allegro maestoso*) beginnt mit dem immer wiederkehrenden Motto des Werks, einer einprägsamen chromatischen Tonfolge in den Streichern, die von wuchtigen Oktavgriffen im Klavier fortgesetzt wird. Nach virtuellen Kadenzen des Soloinstruments, die sich mit ihrem rauschenden Laufwerk und hämmernden Akkordketten den Anschein freier Improvisation geben, wird das zweite, lyrische Thema in c-Moll im kammermusikalischen Dialog von Klarinette, Solo-Violine und Klavier präsentiert. Im weiteren Satzverlauf bleibt es allerdings seltsam folgenlos und wirkt daher wie eine Insel schwärmerischen Ausdrucks in dem ansonsten vom Klavier dominierten Satz.

Das kantabile Thema des zweiten Satzes (*Quasi Adagio*) erklingt in zurückhaltend kammermusikalischer Besetzung und erinnert in der ausgedehnten Exposition des Solo-Klaviers mit Umspielungen und gebrochenen Akkorden an den träumerischen, romantischen Tonfall der *Nocturnes* von Frédéric Chopin. Die anschließende kapriziöse *Scherzo*-Episode *Allegretto vivace* überrascht zunächst durch die charakteristische Besetzung mit Triangel. Ihr verdankt die Komposition ihren im 19. Jahrhundert gängigen Namen »Triangelkonzert« und die abschätzig Beurteilung als »Geschmacklosigkeit« durch den Musikkritiker Eduard Hanslick. Liszt hatte – wie der Brief an seinen Vetter zeigt – diesen Vorwurf vorausgesehen: »Was den Triangel anbetrifft, so verhehle ich nicht, dass er Anstoß geben wird, besonders wenn er zu stark und nicht präzise geschlagen wird. Gegen den Gebrauch der Schlaginstrumente herrscht überhaupt eine missliebige Meinung.«

Nach einer notengetreuen Reprise des Beginns mit seinem charakteristischen Motto schließt der dritte Satz (*Allegro marziale animato*) attacca an. Wie der Titel schon sagt, schlägt der Finalsatz mit Pauken und Trompeten einen stolzen und heroischen Ton an: Die Grundlage dafür bildet das Thema des *Quasi Adagio*, das mit punktiertem Rhythmus, Pizzicato-Artikulation und fanfarenartigen Einwüfen der Blechbläser eine Metamorphose zum Triumphmarsch erfährt. Das grandiose und für das Klavier äußerst virtuose Finale bringt überdies Reminiszenzen an die weiteren Themen der vorausgegangenen Sätze und trägt damit eindeutig Reprisencharakter. In einer Stretta bricht sich schließlich der chromatische Hauptgedanke vom Beginn in kontinuierlicher Steigerung noch einmal Bahn: In posaunenverstärktem Tutti und mitreißendem *Presto* setzt das apotheotisch ausgeformte Thema den krönenden Abschluss.

Mit der Metamorphose der Themen und einer neuen Ästhetik formaler Mehrdeutigkeit erschloss Liszt der Gattung des Klavierkonzerts eine Perspektive, die Virtuosität und Poetik in jeweils individuellen Formen miteinander verbinden konnte und Maßstäbe für nachfolgende Komponistengenerationen setzen sollte. »Darum auch sind insbesondere diejenigen berufen, die Form zu bereichern, zu erweitern, geschmeidig zu machen, die sich ihrer nur als eines Mittels zum Ausdruck, als einer Sprache bedienen, die sie nach den Erfordernissen der auszudrückenden Ideen gestalten.«

# DER WILLE ZUM LEBEN

## Zu Carl Niensens Symphonie Nr. 4 (*Das Unauslöschliche*)

Vera Baur

### Entstehungszeit

1914–1916

### Uraufführung

1. Februar 1916 in Kopenhagen

### Lebensdaten des Komponisten

9. Juni 1865 in Sortelung bei Nørre Lyndelse auf Fünen – 3. Oktober 1931 in Kopenhagen

Was ist Musik? – Eine wahrscheinlich kaum zu beantwortende Frage, die man ohne jedes schlechte Gewissen auch einfach ignorieren kann. Mit Eduard Hanslicks »tönend bewegten Formen« wird jedenfalls heute kaum noch jemand etwas anfangen können. Deutlich näher erscheint uns da schon Ludwig Finschers auf die Instrumentalmusik Haydns bezogene Formulierung vom »Denken in Tönen«. Oder man umschiffet die Bedeutungstiefe der Frage mit einer humoristischen Antwort wie der altersweise Herbert Blomstedt – »music is nice noise«. Auch der dänische Komponist Carl Nielsen hatte keine Scheu vor einer knappen und direkten Definition: »Musik ist Leben.« Mehr als die anderen Künste sei Musik »Ausdruck des Lebens, da sie entweder ganz tot – in dem Moment, in dem sie nicht klingt – oder ganz lebendig ist und gerade deshalb den Begriff des Lebens ausdrücken kann, von der elementarsten Form des Ausdrucks bis zur höchsten geistigen Verzückung.« Wo die anderen Künste »nur darstellen oder über das Leben schreiben«, ist die Musik das Leben selbst – »ein völlig gedankenloser Ausdruck dessen, was die Vögel schreien, die Tiere brüllen, blöken, rennen und kämpfen und die Menschen stöhnen, ächzen, jubeln und schreien lässt, ohne dass es einer Erklärung bedarf.«

Von Beginn an war die neue Symphonie, an der Carl Nielsen ab dem Frühjahr 1914 arbeitete, von diesen Ideen begleitet. Am 3. Mai erwähnte er das Werk erstmals in einem Brief an seine Frau und formulierte dort sogleich das Bedürfnis, »ein Wort oder einen Titel zu finden, der das aussagt.« Wiederholt und in immer neuen, plastischen Worten schilderte Nielsen während der zweijährigen Entstehungszeit in Briefen, was er sich vorstellte. Zur Uraufführung der Symphonie am 1. Februar 1916 konnte er dem Publikum den endlich gefundenen Titel »Det uudslukkelige« – »Das Unauslöschliche« präsentieren, zusammen mit einem im Programmheft abgedruckten Text über den gedanklichen Gehalt des Werkes. »Mit dem Titel »Das Unauslöschliche«, so heißt es dort, habe er versucht, »in einem einzigen Wort anzudeuten, was nur die Musik auszudrücken vermag: den elementaren Willen zum Leben.« Zugleich mahnte er, das Ganze nicht als Programm aufzufassen, sondern als »einen Wegweiser in die eigene Domäne der Musik«. Seine Symphonie sei, so der Komponist in einer späteren Äußerung, »keine musikalisch-programmatische Darstellung der Entwicklung eines Lebens innerhalb einer begrenzten Zeit oder eines begrenzten Raums, sondern ein unprogrammatisches Eintauchen in die chaotischen und elementaren Schichten des Gefühlslebens.«

Die Premiere in Kopenhagen wurde enthusiastisch gefeiert. Hier sei »ein Hauptwerk der dänischen Musik aus der Taufe« gehoben worden, war in einer Kritik zu lesen. Bereits mit seinen ersten drei Symphonien, vor allem aber mit der Dritten von 1912, der *Sinfonia espansiva*, war es Nielsen gelungen, sich als bedeutender Symphoniker seiner Zeit zu positionieren. Nun hatte er für die nordische Musik einen weiteren Meilenstein geschaffen. Ähnlich wie der im selben Jahr geborene Sibelius steht Nielsen für eine Symphonik von völlig eigenem Profil – wenig berührt von Spätromantik und deren überbordenden Formen ebenso wie von dem Drang nach dogmatischen Neuerungen. Eine Vorliebe für das Klare, Direkte und Kraftvolle, für lineare Prägnanz und übersichtliche Dimensionen zeichnen Niensens sechs Symphonien aus – alle sind straff gegliedert und dauern um die 35 Minuten. Doch resultiert aus all dem keine einfache oder eingängige Musik. Im Gegenteil: Grelle Kontraste, der energetische Druck und eine charakteristische Herbheit im Klang machen Niensens Symphonien zu einem tiefen und fordernden Erlebnis. »Die Wege, die er wandelt, sind keine bequemen, gemütlichen Landstraßen durch freundliche Fluren und duftige Wälder, nein, schroffe Gebirgspfade sind es, durch Schnee und Eis, durch Kluft und Gruft. [...] Für zarte, ängstliche, schwächliche Gemüter ist das nichts« (*Musikalisches Wochenblatt*, 1897).

Dass sich mit der Vierten eine weitere Schärfung seiner Musiksprache vollzog, lässt sich leicht mit den äußeren Umständen der Entstehungszeit erklären. Neben persönlichen Einschnitten – einer schweren Ehekrise und dem Abschied von seiner Position als Dirigent am Königlichen Theater in Kopenhagen – erschütterte der Erste Weltkrieg Nielsens Denken, auch wenn Dänemark nicht aktiv in den Krieg eintrat. Das Nationalgefühl, das er zuvor als etwas Positives und Gesundes bewertet hatte, war nun zu einer Art »geistiger Syphilis« geworden, die die Gehirne auffrisst und mit irrsinnigem Hass durch die leeren Augenhöhlen herausgrinst.« In diesem Umfeld des Niedergangs und der Vernichtung reifte also die Idee einer Lebenssymphonie, einer Feier jener Kräfte, die »die Natur selbst dann zur Erzeugung neuen Lebens veranlassen würde, wenn die Welt zerstört wäre«.

Wie elementar und naturhaft sich Nielsen diesen Kampf der Kräfte dachte, zeigt sogleich der explosive Beginn der Symphonie. Brusk wird der Hörer in eine Art urweltliches Chaos geworfen, in eine brutale Sturmmusik ohne tonalen Halt. Ein Thema ist nicht zu vernehmen, stattdessen stechen bedrohliche Schläge der Pauke und schrille Halbtöne aus dem aufgewühlten Klangfeld hervor. Erst nachdem sich dieser gewaltige Energieschub allmählich beruhigt hat, erklingt in den Klarinetten die erste hoffnungsvolle Melodie: eine in Terzen geführte, sanft absteigende Linie, die den Charakter eines lyrischen Seitenthemas trägt, sich schließlich aber als das Hauptthema und Ziel des ganzen Werkes erweist. Die strahlende Hymne, zu der sich dieses Thema am Ende der Symphonie aufschwingen wird, um einen zuvor ausgetragenen Konflikt von völlig neuartiger musikalischer Beschaffenheit zu beenden, wird im Kopfsatz bereits zweimal vorweggenommen: am Ende der Exposition (»pesante ma glorioso«) und, nach den Tumulten und polyphonen Texturen der ausgedehnten Durchführung und einer stark verkürzten Reprise, nochmals am Ende des Satzes in der majestätischen Strahlkraft des vollen Orchesters.

Im Einklang mit dem Prinzip des Lebendigen lässt Nielsen die vier Sätze seiner Symphonie ohne Pause ineinander übergehen. Auch wenn die traditionellen Satztypen des symphonischen Zyklus gewahrt bleiben, wird dadurch die tiefe organische Verbundenheit aller musikalischen Elemente betont. Überhaupt sind stetige Transformationsprozesse des motivischen Grundmaterials vorherrschend, unvermittelte Übergänge fehlen fast völlig. Und so gelangt man behutsam, über ein langes Diminuendo und eine verhaltene Zwiesprache der Pauke und der Ersten Violinen, in das *Poco Allegretto*, ein volkstümlich-pastoral gefärbtes Intermezzo von anmutiger Schlichtheit, das überwiegend vom Klang der Holzbläser getragen wird. Umso schmerzlicher heben dann die Violinen im anschließenden *Poco Adagio* zu einem leidenschaftlichen Klagegesang an, grundiert von der Pauke und bedrohlichen Pizzicati in den tiefen Streichern – in der weitgespannten Melodie dieses ersten Teils des Satzes erreicht die Musik eine äußerste Dichte und Intensität. Der kontrastierende Abschnitt, eine choralartige Passage, stellt sich erneut fließend ein. Die Holzbläser übernehmen einfach ein Motiv der Streicher von zuvor, und vorübergehend herrscht eine Atmosphäre himmlischer Ruhe, bevor eine bereits aus dem ersten Satz bekannte aggressive Tonwiederholungsfigur beginnt, neue heftige Störmanöver abzufeuern. Die Figur weitet sich zu einem Fugato, aus dem Nielsen schließlich eine grandiose dramatische Steigerungspassage baut: Erst werden die freundlichen Elemente des Chorals ins Schrilles und Unheilvolle gewendet, doch dann folgt wieder ein großer hymnischer Aufschwung.

Unheil, Aufruhr und Chaos, wie sie Nielsen im ersten und dritten Satz bereits so unerbittlich vorgeführt hat, erreichen im Schluss-*Allegro* schließlich eine neue Dimension der Brutalität. Der in der ganzen Symphonie eminent wichtigen Paukenbatterie tritt eine zweite entgegen, um sich mit ihr ein Duell zu liefern, wie es die Musikgeschichte bis dahin noch nicht gehört und gesehen hat. An weit voneinander entfernten Stellen des Orchesters platziert und beide im Tritonus gestimmt, entfesseln sie mit ihren donnernden Salven eine Orgie der Gewalt und bäumen sich durch das Beharren auf dem Ton D noch dazu gegen die nach E strebende Tonalität des Orchesters auf. Spätestens hier sind die konfliktgeladenen, dissonanten Kräfte des Werkes unüberhörbar mit dem in Europa wütenden Krieg assoziiert. Erst im zweiten Anlauf und mit der Wiederkehr des hoffnungsvollen Klarinetten-themas aus dem ersten Satz gelingt es der Musik, sich zur abschließenden und erstmals in vollständiger Länge erklingenden Hymne durchzukämpfen und die Zieltonart E-Dur zu festigen. Die Selbstbehauptung des »unauslöschlichen« Lebens gegen die



Kräfte der Vernichtung ist geglückt. Doch wer den Pauken lauscht, die selbst diesen letzten Jubel grundieren, hört, dass die Bedrohung dem Leben unentrinnbar eingeschrieben ist.

## BIOGRAPHIEN

### YUJA WANG

Der internationale Durchbruch gelang der chinesischen Pianistin Yuja Wang mit 20 Jahren, als sie 2007 für Martha Argerich beim Boston Symphony Orchestra einsprang und das b-Moll-Klavierkonzert von Tschaikowsky spielte. Zwei Jahre später wurde sie Exklusiv-Künstlerin bei der Deutschen Grammophon. Die raketengleiche Karriere begann in Beijing: Yuja Wang wuchs in einer musikalischen Familie auf, ihre Mutter war Tänzerin, ihr Vater Schlagzeuger. Bereits mit sechs Jahren erhielt sie Klavierunterricht am Musikkonservatorium ihrer Heimatstadt, mit 14 Jahren ging sie an das Mount Royal College in Calgary/Kanada und ein Jahr später an das Curtis Institute of Music in Philadelphia zu Gary Graffman. Ihr Europa-Debüt gab Yuja Wang 2003, und bald stand sie an der Spitze der jungen Pianistengeneration. 2009 spielte sie im Eröffnungskonzert des Lucerne Festivals unter der Leitung von Claudio Abbado das Dritte Klavierkonzert von Prokofjew. Außerdem nahm die Künstlerin an der Reihe *Junge Wilde* am Konzerthaus Dortmund teil. Inzwischen tritt sie in allen bedeutenden Konzertzentren, bei den großen internationalen Festivals auf und spielt mit den besten Orchestern der Welt. Sie war mehrfach Artist in Residence: an der Carnegie Hall, am Wiener Konzerthaus, der Luxemburger Philharmonie und beim Rotterdams Philharmonisch Orkest. Mit dem Schlagzeuger Martin Grubinger und dem Percussive Planet Ensemble unternahm sie eine Tournee nach Beijing, Wien, München, Zürich und Tel Aviv, und mit dem Geiger Leonidas Kavakos widmete sie sich u. a. den Brahms-Violinsonaten, die sie in München, Wien und in ihrem derzeitigen Lebensmittelpunkt New York aufführten. Auch mit dem Bariton Matthias Goerne und mit dem Cellisten Gautier Capuçon verbindet Yuja Wang eine Künstlerpartnerschaft. Yuja Wang wurde mit zahlreichen hochrangigen Preisen ausgezeichnet: Gilmore Young Artist Award (2006), Young Artist of the Year Gramophone Award (2009), Avery Fisher Career Grant (2010), Nachwuchskünstlerin des Jahres 2011 (Echo Klassik), Grammy-Nominierung für Rachmaninows Zweites Klavierkonzert mit Claudio Abbado (2012) und Künstlerin des Jahres 2017 (*Musical America*). 2021 erhielt sie den Opus Klassik Award für die Uraufführung von John Adams' *Must the Devil Have all the Good Tunes?* mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Gustavo Dudamel. Ihre Diskographie umfasst die Gesamtaufnahme der Violinsonaten von Brahms mit Leonidas Kavakos, Sonaten und Etüden von Chopin, Skrjabin, Liszt und Ligeti sowie Klavierkonzerte von Ravel, Prokofjew und Rachmaninow. 2018 wurde die CD »The Berlin Recital« veröffentlicht, für die die Pianistin 2019 erneut den Gramophone Award erhielt: ein Abend in der Berliner Philharmonie mit Klavierwerken von Rachmaninow, Skrjabin und Ligeti. Beim BRSO gibt Yuja Wang in dieser Woche ihr Debüt.

### SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. 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.

## **ANTONIO PAPPANO**

Der Dirigent Antonio Pappano hat sich in den 1990er Jahren mit seinen Debüts an der Wiener Staatsoper, der New Yorker Met und bei den Bayreuther Festspielen, weltweites Renommee erworben. Der 1959 in London geborene Sohn italienischer Eltern studierte in den USA Klavier, Komposition und Orchesterleitung und begann als Assistent bei Daniel Barenboim in Bayreuth und Michael Gielen in Frankfurt. 1990 wurde er Musikalischer Direktor an Den Norske Opera in Oslo und 1991 am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Seit 2002 hat Antonio Pappano die Position des Musikalischen Direktors am Royal Opera House Covent Garden in London und seit 2005 an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom inne. Ab der Saison 2023/ 2024 wird er als Chefdirigent Nachfolger von Simon Rattle beim London Symphony Orchestra.

Zahlreiche Auszeichnungen erhielt der international gefragte Dirigent: Sein Debüt an der Mailänder Scala 2014 mit Berlioz' *Les Troyens* wurde als beste Opernproduktion mit dem italienischen Abbiati-Preis ausgezeichnet, der Pappano mehrfach zuerkannt wurde, so bereits 2005 für sein Dirigat der Requiem-Kompositionen von Brahms, Britten und Verdi sowie zuletzt 2019 für die Einspielung von Leonard Bernsteins *West Side Story* und dessen Symphonien – jeweils mit den Ensembles der Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Viele DVDs mit Opern-Produktionen wie Verdis *Simone Bocca Negra*, *La traviata*, *Don Carlos* und *Aida*, Wagners *Parsifal* und *Walküre*, Bergs *Lulu*, Bizets *Carmen*, Beethovens *Fidelio* und Puccinis *Madama Butterfly* sind unter seiner musikalischen Leitung entstanden, aber auch eine DVD mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden, auf der Antonio Pappano Rachmaninows Zweite Symphonie erklärt und aufführt. Hinzukommen CD-Aufnahmen mit den bedeutenden Sängern und Solisten unserer Zeit wie Jonas Kaufmann, Anna Netrebko, Diana Damrau und Anja Harteros sowie Beatrice Rana, Janine Jansen, Jan Lisiecki und Martha Argerich. Antonio Pappano, wiederholt Dirigent des Jahres und Träger vieler weiterer Auszeichnungen, wurde 2012 in Italien zum Cavaliere di Gran Croce dell ' Ordine al Merito della Repubblica Italiana ernannt und in Großbritannien von Queen Elizabeth II. zum Knight of the British Empire geschlagen. Im Juni 2018 stand Antonio Pappano zuletzt am Pult des BRSO und dirigierte ein Programm mit Leonard Bernsteins Zweite Symphonie für Klavier (Kirill Gerstein) und Orchester – *The Age of Anxiety* – sowie Sergej Rachmaninows Zweite Symphonie.

## **IMPRESSUM**

### **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

SIR SIMON RATTLE  
Designierter Chefdirigent  
ULRICH HAUSCHILD  
Orchestermanager in Vertretung für  
NIKOLAUS PONT

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

## PROGRAMMHEFT

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

## REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur

## GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

## UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

## TEXTNACHWEIS

Stephanie Mauder: aus den Programmheften des BRSO vom 12./13. Juli 2001; Regina Back: aus den Programmheften des BRSO vom 16./17. März 2000; Vera Baur: Originalbeitrag; Biographien: Renate Ulm (Wang; Pappano), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

## AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter, Kassel (Dvořák)  
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Liszt)  
© Edition Wilhelm Hansen, Kopenhagen (Nielsen)