

NAGANO



MESSIAEN



BERLIOZ



DAVIET



Donnerstag 14.2.2019

Freitag 15.2.2019

3. Abo B

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.00 Uhr

18/19

KENT NAGANO

Leitung

JENNY DAVIET

Sopran

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 15.2.2019

Pausenzeichen:

Julia Schölzel im Gespräch mit Jenny Daviet und Kent Nagano

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Olivier Messiaen

»Poèmes pour Mi« pour grand soprano dramatique et orchestre

Livre 1

- I. Action de grâces. Très modéré – Lent
- II. Paysage. Très modéré
- III. La maison. Modéré
- IV. Épouvante. Vif

Livre 2

- V. L'épouse. Lent
- VI. Ta voix. Presque lent
- VII. Les deux guerriers. Vif – Modéré
- VIII. Le collier. Modéré, presque lent
- IX. Prière exaucée. Bien modéré

Pause

Hector Berlioz

»Symphonie fantastique«, op. 14

»Épisode de la vie d'un artiste«

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

Liebe bis in die Ewigkeit

Zu Olivier Messiaens Liederzyklus *Poèmes pour Mi*

Renate Ulm

Entstehungszeit

Klavierfassung: Sommer 1936 am Lac de Pétichet (Isère)

Orchesterfassung: 1937 in Paris

Widmung

Der ersten Frau von Olivier Messiaen, der Komponistin und Geigerin Claire Delbos (1906–1959) mit Kosenamen Mi

Uraufführung

Klavierfassung: 28. April 1937 mit der Sopranistin Marcelle Bunlet und dem Komponisten am Klavier

Orchesterfassung: 4. Juni 1937 in der Salle Gaveau in Paris mit Marcelle Bunlet und dem Orchester der Société des Concerts du Conservatoire unter der Leitung von Roger Désormière

Lebensdaten des Komponisten

10. Dezember 1908 in Avignon – 27. April 1992 in Clichy

Die *Poèmes pour Mi* aus den Jahren 1936/1937 sind Olivier Messiaens erster von drei großen, persönlich motivierten Gesangszyklen für Sopran und Klavier bzw. Orchester, für die er nicht nur die Musik komponiert, sondern auch die Texte verfasst hat. Die neun Gedichte, die Messiaen seiner ersten Frau (Louise) Claire Delbos mit Kosenamen Mi widmete, geben seine Gedanken und Empfindungen zu dieser Freundschaft und Ehe wieder. Neben Beschreibungen zentraler Erlebnisse des irdischen Glücks transzendiert Messiaen die Liebe, die geprägt ist von beider tiefem katholischem Glauben, ins Metaphysische. Im zweiten Gesangszyklus, *Chants de terre et de ciel* (1938), reflektiert Messiaen ebenso persönliche Erfahrungen: Er komponierte diese Liederfolge unter dem Eindruck der Geburt seines Sohnes Pascal und der übergroßen Freude darüber. Und im dritten Zyklus *Harawi* (1945), einer Art Tristan-und-Isolde-Mythos, stellte Messiaen erneut seine Verbindung zu Claire Delbos metaphorisch und verschlüsselt ins Zentrum. Obwohl er sich, was private Bekenntnisse anbelangte, immer höchst bedeckt hielt, offenbarte er gerade in diesen Werken, wie später kaum mehr, seine innersten Gefühle.

Die Geigerin und Komponistin Louise Justine Delbos (1906–1959) entstammte einer gut situierten, bürgerlichen Familie. Ihr Vater, Victor Delbos, war Philosophieprofessor an der Sorbonne. Ausgebildet an der Schola Cantorum in Paris, setzte Louise ihre Studien in den Fächern Violine und Komposition am Conservatoire de Paris fort. Messiaen lernte sie 1930 im Rahmen eines Konzertes kennen, und zwei Jahre später, am 22. Juni 1932, heirateten sie. Sein Geschenk an die Braut war die Komposition *Thème et variations* für Violine und Klavier, die beide gemeinsam uraufführten. Von ihrer Hochzeit an nannte sich Louise nur noch Claire, für Messiaen aber war sie Mi, der Ton *mi*. 1937 kam ihr gemeinsamer Sohn Pascal zur Welt. Weiter ist wenig bekannt über Messiaens erste Frau, außer dass sie bereits in den 1940er Jahren schwer erkrankte (möglicherweise an einem Gehirntumor) und große Schmerzen durchlitt. Eine Operation bewirkte einen geistigen Verfall und eine zunehmend befremdende Wesensveränderung. Sie musste sich einer weiteren Operation unterziehen, die ihr zwar das Leben rettete, aber die Erinnerung nahm. Claire Delbos wurde in ein Sanatorium eingeliefert, in dem sie bis zu ihrem Tod im Jahr 1959 verblieb. Hinterlassen hat sie ein überschaubares Werkverzeichnis, wobei Titel und Entstehungszeiten der letzten beiden Werke nachdenklich stimmen: *Trois aspects de la mort* (1947) und *Pardonnez, Seigneur* (1952). Bereits im Jahr 1941 lernte Messiaen Yvonne Loriod kennen, die ihm in einem Konzert die Noten umblätterte. Von da an entwickelte sich ein Lehrer-Schülerinnen-Verhältnis, dann ein Arbeitsverhältnis, das später in eine Beziehung mündete. Erst drei Jahre nach Claires Tod heiratete Messiaen im Stillen seine langjährige Freundin Yvonne Loriod.

Messiaen überträgt in diesen musikalischen *Poèmes* seine Liebe zu Mi ins geistlich-göttliche Erleben. Die neun Gedichte sind dabei bogenförmig aufgebaut: Die erste und letzte Nummer verwenden zahlreiche textliche Anleihen aus dem Neuen Testament und musikalische Reminiszenzen aus dem antiphonalen Gesang mit den auffallenden Tonrepetitionen. Das zweite und vorletzte Poème sind poetische Liebesgedichte, die in ihrer metaphorischen Sprache an das *Hohelied* denken lassen, hier der Vergleich des Sees als Juwel mit den Augen der Geliebten, dort das herrliche Collier mit der Umarmung durch die Geliebte. Sie stellen Bezüge zwischen der ehelichen und der mystischen Liebe her. Das dritte und siebte Gedicht behandeln den Gedanken an den Tod, die Wiedergeburt »in reinen, jungen, ewig leuchtenden Körpern« und den Wunsch, im Jenseits die heilige Stadt Jerusalem zu erreichen: »Ihr werdet zu den Toren der heiligen Stadt gelangen.« Der vierte Text trägt apokalyptische Züge mit wilden, rauen Seufzern, dem als Kontrast *Ta voix (Deine Stimme)* gegenübergestellt wird – *Mis Stimme*, die Messiaen mit dem Frühlingsvogel gleichsetzt. Im Zentrum des Zyklus aber steht das Gedicht *Die Gattin Mi*, die als »Fortsetzung des Gatten« bezeichnet wird, wie die Kirche die »Fortsetzung Christi« sei. Auch hier wird die von Gott geschenkte Liebe thematisiert, für die sich Messiaen bereits zu Beginn bedankt hat und dies am Ende mit dem *Erhörten Gebet* nochmals erwähnt.

Die *Poèmes pour Mi* sind für dramatische Stimme geschrieben, genau genommen für die Sopranistin Marcelle Bunlet. Messiaen äußerte sich dazu in einem Interview: Marcelle Bunlet war »eine wunderbare Sängerin« und eine »bewundernswerte Musikerin, die eine sehr flexible Stimme besaß und über ein sehr großes Register verfügte und leicht eine Isolde, Kundry und Brünnhilde singen konnte. Ich habe sie dann für meine Lieder-Zyklen ausgewählt, da diese sehr lang, sehr anstrengend für das Atmen sind und eine sehr große stimmliche Bandbreite verlangen.«

Eine Stimme, die Wagner-Partien bewältigte, war daher bei dem sehr stark besetzten Orchester von entscheidender Durchschlagskraft und brachte bei der halbstündigen Aufführung des Gesangszyklus – in zwei Büchern (Livre 1 und Livre 2) mit vier Liedern im ersten und fünf Liedern im zweiten Teil – das nötige stimmliche Durchhaltevermögen mit.

Das erste Lied *Action de grâces* (*Danksagung*), zugleich das längste Stück des Zyklus, stellt sich als Dankgebet dar: Indem Gott die Liebe, den wunderbaren Gleichklang zweier Wesen (»Et un œil près de mon œil, une pensée près de ma pensée« – »Und ein Auge nächst meinem Auge, ein Gedanke neben meinem Gedanken«), der Schöpfung als wichtiges Element hinzugefügt hat, wird sie zum Mysterium bis in die Ewigkeit. Die naturbezogene Wortwahl Messiaens lässt auch an den *Sonnengesang* des heiligen Franziskus denken – den Leitstern des Komponisten, den er viele Jahre später zum Protagonisten seiner einzigen Oper machte. Eine besondere Metapher ist das Bild vom »Brot viel süßer als die Frische der Sterne«, mit dem sich Messiaen auf das Sakrament der Ehe bezieht. Um eine hohe Textverständlichkeit zu gewährleisten und den religiösen Aspekt hervorzuheben, vertont Messiaen sein Gedicht rezitativisch, in einer Art liturgisch angeregter Psalmodie mit reichen Auszierungen auf dem Schlusston. Auch die häufige Kombination von drei Akkorden ist ein Hinweis auf die göttliche Trinität. Hinzu kommen Madrigalisten, Rückgriffe auf Stilmittel vergangener Epochen: Beispielsweise lösen die Worte »Comme la vague à la vague est unie« (»Wie sich die Welle mit der anderen Welle vereint«) eine Wellenbewegung im Orchester aus oder rufen die Begriffe »lumière« (»Licht«) und »étoiles« (»Sterne«) gleißend leuchtende Klangfarben hervor. Wenn Messiaen die metaphysische Liebe anspricht, ändert sich die Tonart vom irdischen C ins sphärische Fis, zudem verlangsamt sich die Bewegung deutlich und mündet in acht »Alleluja«-Lobpreisungen zu irisierenden Streicherklängen: der Dank für die gestiftete Ehe.

Paysage (*Landschaft*) ist ein zartes Liebesgedicht, dessen Sprachbilder wohl von der Landschaft südlich von Grenoble und dem Lac de Pétichet inspiriert sind. Dort besaßen Messiaen und Claire Delbos ein Häuschen, in dem der Komponist einen Großteil seines Œuvres geschaffen hat. Die Klangsprache des Liedes erinnert an das Vorbild Debussy, an dessen Oper *Pelléas et Mélisande*. Sehr symbolisch gibt sich der Text mit Anspielungen des lyrischen Ichs, das auf staubigem, unebenem Weg, voller Leid und unvermutet auf diesen wunderbaren, erlösenden See und diesen bezaubernden Menschen trifft. Die musikalische Struktur ändert sich zu den Worten »Et la voilà!« (»Und da ist sie!«): Leichte, schwebende, trillerriche Passagen lösen die anfängliche Melancholie ab. Dreimal wiederholt Messiaen den Vers »Le lac comme un gros bijou bleu« (»Der See wie ein großes, blaues Juwel«) in immer zarten, variierten Orchesterfarben. Der Höhepunkt des Lieds ist die Beschreibung der geliebten Person mit ihrem überwältigenden Lächeln.

La maison (*Das Haus*) kann als Symbol für das menschliche Dasein angesehen werden. »Cette maison nous allons la quitter« (»Dieses Haus werden wir bald verlassen«). Die Trauer über die Endlichkeit des Lebens, gleichgesetzt mit dem Verlassen des Körpers wie dem eines Hauses, wird durch den festen Glauben an die Unendlichkeit nach dem Tode, an die Auferstehung »in reinen, jungen, ewig leuchtenden Körpern«, überhöht. Während der Beginn wie ein Dialog anmutet mit unruhigen Pizzicati in den Zweiten Violinen und dem beruhigenden Einwirken »Je la vois dans ton œil« (»Ich sehe es in deinen Augen«), ändert sich der Orchesterklang zu den Begriffen von Wahrheit, Reinheit und Ewigkeit in sanfte, beruhigende Farben.

Nach der religiösen *Danksagung*, dem poetischen Liebeslied und der aufkeimenden Melancholie angesichts des Todes, die in eine berückende Verheißung auf die Unendlichkeit ins Positive gewendet wird, bricht mit dem Lied *Épouvante* haltloses *Entsetzen* aus. Grausige Textfetzen lassen an eine apokalyptische Vision denken, deren Inhalt sich allerdings nicht recht erschließen mag, weil er zu abstrakt bleibt. Könnte nicht auch, da die *Poèmes pour Mi* durch und durch persönlich motiviert sind, die psychische Erkrankung von Claire Delbos angedeutet sein, deren Leid zunehmend die Beziehung beeinträchtigte? Als würde die Protagonistin von bösen Kräften gequält und gemartert, beginnt *Épouvante* mit keuchenden und klagenden Ausrufen – Messiaen schreibt »haletant et plaintif« vor –, die von den Bläsern verstärkt und vom Orchester als Ganzem angetrieben werden. Schlagzeug und tiefe Streicher grundieren dies mit einem martialischen Rhythmus. Wie bei einem Tobsuchtsanfall steigern sich Sängerin und Orchester in einen

aggressiven Rausch, dann bricht die Stimme mit klagenden Lauten wie erschöpft zusammen, und ein Orchesterschlag setzt einen brutalen Schlusspunkt.

Im zweiten Buch der *Poèmes pour Mi* richtet sich Messiaen an *l'épouse, die Gattin*. Er bekennt sich im symbolisch-religiös ausgerichteten Gedicht zur untrennbaren, von Gott durch das Sakrament geheiligten Ehe, in der das Paar als absolute, gegenseitige Ergänzung verherrlicht wird, und vergleicht die Ehe und das Paar mit der Kirche und ihrer Vermählung in Christi. Dies entspricht einem Auszug aus dem katholischen Ehesakrament: »Wie Christus und die Kirche eins sind, so gilt die Ehe als unauflösbare Gemeinschaft.« Zum leise und sanft gehaltenen Orchesterpart mit der Bevorzugung der Holzbläser und geteilten Streicher treten hin und wieder Blechbläser sowie hohe solistische Violinen hinzu. Die Transformation ins Göttliche lässt Messiaen in stark verlangsamtem Tempo, im gedämpften Ton erklingen bis zum Verlöschen im dreifachen Piano zu Flageolettönen der Violinen.

Auch das Lied *Ta voix (Deine Stimme)* ist angeregt durch Debussys *Pelléas et Mélisande*. Siglind Bruhn verweist in ihrem Messiaen-Buch auf Debussys Oper, genau genommen auf die vierte Szene des vierten Aktes: »Ta voix! Ta voix! Elle est plus fraîche et plus franche que l'eau!« (»Deine Stimme Deine Stimme! Sie ist frischer und klarer als Wasser!«) Bei Messiaen breitet sich eine helle, freundliche Stimmung in diesem Lied aus. Wie in das sanfte Licht eines vorsommerlichen Nachmittags getaucht, setzen die Violinen mit fließenden Streicherpassagen und Flageolets ein, die der Gesangsstimme eine schwebende Grundierung verleihen. Dazu bewegen sich alle Stimmen in einer geradezu kreisenden melodischen Bewegung. Inhaltlich beschreibt Messiaen seine Emotionen beim Hören der geliebten Stimme Mis, die er mit dem Gesang eines Vogels im Frühling vergleicht. Auch hier ändert sich die Tonalität in dem Moment, in dem Messiaen seine Eindrücke transzendiert: Mis Stimme als Vervollkommnung der körperlosen Engelschar, die er am Ende als Vogelgesang in die Flöten legt, ein kompositorisches Detail, das in späteren Werken zu einem wesentlichen Merkmal seiner Klangsprache werden wird.

Das kurze, laute Stück *Les deux guerriers (Die zwei Krieger)* lässt an manches Gemälde von Hieronymus Bosch denken, in dem die Sterblichen erst durch das Fegefeuer getrieben werden, um dann an die Himmelsporten zu gelangen: Das Gedicht beschreibt den gemeinsamen, schaurigen Gang zweier Wesen durch apokalyptische Gefilde. Die bildhafte Tonsprache zeigt sich in vielen Details, beispielsweise hört man zu den Worten »Lancez vers le ciel les flèches« (»Lenkt die Pfeile zum Himmel«) geradezu das Schwirren der vom Bogen abgeschossenen Pfeile. Die düstere Ausgangsstimmung verändert sich allmählich, wenn die Tore des himmlischen Jerusalem erreicht sind. Wie in allen Werkabschnitten, in denen die göttliche Sphäre gestreift wird, verlangsamt sich die Musik.

Das vorletzte Poème *Le collier (Das Collier)* aus Messiaens Zyklus ist wieder ein Liebeslied. Die melodische, kreisende Figur spiegelt das Collier, von dem erst in der letzten Zeile verraten wird, dass es sich dabei um Mis Arme handelt, die sich als beglückendes Ereignis um den Hals des lyrischen Ichs gelegt haben. Im Rückblick versteht man dann die Worte vom »gefesselten Frühling« und dem »Regenbogen«-Collier. Dass auch in diesem Gedicht das Wort »paysage« erscheint, das schon den Titel des zweiten Liedes, des zyklischen Pendants, bildete, untermauert zugleich die bogenförmige Gesamtanlage des Liederzyklus. Musikalisch stehen zarte Farben im Vordergrund, und Messiaen deutet auch hier die Worte musikalisch aus, so lässt er zum Wort »vielfarbig« die herrlichsten Klangfarben aufleuchten. Die größte Innigkeit legt er aber in den Seufzer »Ah! mon collier!« (»Ah! Mein Collier!«), der immer mit einem übermäßigen Oktavsprung verbunden ist (g' – gis").

Gleich einem Rahmen greift Messiaen in *Prière exaucée (Erhörtes Gebet)*, dem letzten Lied, die kirchentonalen Wendungen aus dem ersten Lied wieder auf. Der Text beruht auf Ausschnitten aus dem Neuen Testament wie »Aber sprich nur ein Wort und meine Seele wird gesund«. Es ist ein Dankgebet für die gefundene Lebensgefährtin, die bewirkte, dass seine Melancholie in Freude verwandelt wurde. In einem turbulenten, mit »très vif« überschriebenem Tempo reflektiert Messiaen in der Musik das wiedergefundene Glück, das zuletzt mit einem Schlag auf das Tamtam und die große Trommel den Zyklus beschließt.

Kent Nagano, der seinen Messiaen-Zyklus beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks diese Saison mit den Liedern *Poèmes pour Mi* fortsetzt, beschreibt in seinem Buch *Erwarten Sie Wunder!* den ersten Briefkontakt mit Olivier Messiaen, der den Anstoß für die spätere, langjährige Zusammenarbeit gab. »1978 wurde ich Musikdirektor des Berkeley Symphony Orchestra und beschloss, in einem ›Messiaen-Zyklus‹ die bekanntesten Werke dieses eigenwilligen Künstlers zur Aufführung zu bringen. [...] Zur Vorbereitung hatte ich alles gelesen, was von und über Messiaen verfügbar war, ich hatte die Sprache gelernt, die Prinzipien seiner Kompositionsweisen studiert und auch begriffen. Dennoch wusste ich nicht wirklich, wie seine Musik eigentlich klingen sollte, und vor allem, wie Messiaen selbst sie hören wollte. In all meiner Verzweiflung fasste ich mir ein Herz und schickte Messiaen einen Radio-Mitschnitt der ersten Aufführung des Zyklus. Es handelte sich um *Poèmes pour Mi*. [...] einen Monat später erhielt ich eine Antwort, in der sich Messiaen auf vielen eng beschriebenen Seiten Takt für Takt mit meiner Interpretation auseinandersetzte.« Diese Informationen sind sicherlich in Naganos Beschäftigung mit dem Werk und in die heutige Aufführung des Gesangszyklus miteingeflossen.

Musik als Dichtung und Wahrheit

Zu Hector Berlioz' *Symphonie fantastique*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Februar – April 1830; revidiert 1831/1832

Widmung

Zar Nikolaus I. von Russland

Uraufführung

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

Lebensdaten des Komponisten

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

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

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

Zustand. Berlioz' überhitzte Phantasie wirkte wie ein Reaktor, der eine völlig neuartige Symphonie hervorbrachte. Und niemals zuvor war ein Musikwerk so unverhohlen autobiographisch gewesen.

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

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

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

Während der erste Satz ein inneres Geschehen vorführt, sozusagen ein monologisches Seelendrama, zeigen die übrigen Sätze äußere Szenerien. In diese projiziert die Phantasie des Besessenen das Bild der Geliebten. Der fein ausgearbeitete und prachtvoll instrumentierte Walzer in *Un bal* evoziert einen eleganten, im Licht der Kronleuchter funkelnden Ballsaal, rauschende Seide, mondäne Gesellschaft. Dann wechselt plötzlich die Tonart, die Streicher verstummen bis auf ein leises Beben, und die »idée fixe« erklingt – eine geradezu geisterhafte Erscheinung, hinter der die ganze Pracht schemenhaft verschwindet. Zeigt diese Wahnvorstellung noch einmal deutlich, wie es um den jungen Musiker steht, scheint eine Landpartie (*Scène aux champs*) nun

eine heilende Wirkung zu entfalten. Er lauscht den Schalmeien zweier Hirten und erfreut sich an der idyllischen Natur. Aber während er in seiner Phantasie eine schöne pastorale Melodie mit blühenden Variationen ausstattet, verfällt er wieder in Unruhe, ja in Verzweiflung: Die »idée fixe« passt sich rhythmisch nicht dem wiegenden 6/8-Takt an, der ihn so glücklich eingelullt hat. Die Geliebte bleibt ihm unerreichbar fremd. Die vom Donnergrollen überschattete Ruhe am Ende ist lähmende Resignation. Den anschließenden *Marche au supplice* entnahm Berlioz – bis auf den neuen Schluss mit der geköpften Melodie – seiner unvollendeten Oper *Les Francs-juges*. Die Choreographie eines Marsches über die Bühne scheint bereits einkomponiert: Ganz verschieden rhythmisiert, schleicht er bedrohlich heran, trippelt, eilt zu schmetternden Fanfaren und vollzieht plötzliche Wendungen. So wirkt er schon erschreckend, wenn man nicht an die Hinrichtung denkt.

Bedenkt man die Nähe dieses »instrumentalen Dramas« zum Musiktheater, kann man sich den *Songe d'une nuit du Sabbat* auch als imaginäres Ballett vorstellen: Die Geliebte tanzt nach der »idée fixe«, einige Hexen kreisen zum Fugenthema, andere, als Nonnen verkleidet, schreiten und hüpfen zum grotesken »Dies irae«. Die Es-Klarinette verwandelt die sonst anmutig flötende Idealgestalt in einen grell gedudelten Gassenhauer, aus einem Engel wird sozusagen der weibliche Teufel auf diesem Hexensabbat. Psychologisch gesehen, wollte Berlioz damit vielleicht seine eigene Besessenheit exorzieren. Kompositorisch stößt er mit diesem *Finale* in völliges Neuland vor. Das betrifft neben den orchestralen Spezialeffekten auch eine neue Behandlung des Rhythmus. Die Taktgruppen der Glockenschläge stimmen zum Beispiel nicht mit denen des »Dies irae« überein. Beides klingt wie zufällig nebeneinander gespielt. In die Tanzmelodie der *Ronde du Sabbat* fahren Synkopen, die den Hörer förmlich anspringen. Der romantische Dichter Victor Hugo schreibt über das Drama Shakespeares: Es »schreitet in einem heftigen Rhythmus voran; es ist so ungeheuer, dass es schwankt; es taumelt und erregt Taumel, aber nichts ist so fest wie diese in Bewegung geratene Größe.« Dasselbe gilt für die *Symphonie fantastique*. In der Tat hat zur Uraufführung am 5. Dezember 1830, wie Berlioz selbst berichtet, der *Sabbat* das ganze Publikum »mit fortgerissen durch seine satanische Wirkung«. Die zweite Aufführung im Dezember 1832 gab Berlioz' Lebensroman dann eine vorerst glückliche Wendung: Im Publikum saß auch Harriet Smithson und erkannte in der imaginären Geliebten sich selbst. »Wie eine Nachtwandlerin, ohne sich der Wirklichkeit bewusst zu sein«, soll sie nach Hause geirrt sein. Im Jahr darauf wurde geheiratet.

Berlioz' Programm zur »Symphonie fantastique«

Vorbemerkung

Ziel des Komponisten war es, verschiedene Situationen im Leben eines Künstlers zu schildern, soweit diese musikalisch darstellbar sind. Da dieses Instrumental-Drama durch keinen Worttext unterstützt wird, bedarf sein Plan einer vorherigen Erklärung. Das folgende Programm ist daher wie der gesprochene Text einer Oper zu betrachten, der in die einzelnen Sätze der Musik einführt und ihren Charakter und ihre Aussage erklärt.

Erster Satz: *Rêveries – Passions (Träume – Leidenschaften)*

Der Komponist stellt sich vor, dass ein junger Musiker, der unter dem Einfluss jenes seelischen Leidens steht, das ein berühmter Schriftsteller als »le vague des passions« bezeichnet, zum ersten Mal eine Frau sieht, die in sich alle Reize des Idealwesens vereinigt, das er sich in seiner Vorstellung erträumt hat. Er verliebt sich unsterblich in sie. Eigentümlicherweise zeigt sich das geliebte Bild dem geistigen Auge des Künstlers nie, ohne mit einem musikalischen Gedanken verbunden zu sein, in welchem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber noblen und schüchternen Charakter erkennt, wie er ihn auch dem geliebten Wesen zuschreibt. Dieses musikalische Bild und dessen Vorbild verfolgen ihn unaufhörlich wie eine doppelte »idée fixe«. Dies ist der Grund, warum das Anfangsmotiv des ersten *Allegro* konstant in allen Sätzen der Symphonie wiedererscheint. Der Übergang aus dem Zustand melancholischen Träumens, unterbrochen durch einige Anwandlungen zielloser Freude, zu jenem einer verzückten Leidenschaft mit ihren Regungen von Zorn und Eifersucht, ihren Rückfällen in Zärtlichkeit, ihren Tränen, ihrem Streben nach religiösen Tröstungen – dies ist der Gegenstand des ersten Satzes.

Zweiter Satz: *Un bal (Ein Ball)*

Der Künstler ist in die verschiedensten Lebensumstände versetzt: mitten in den Tumult eines Festes, in friedvolle Betrachtung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt, auf dem Lande, erscheint das teure Bild vor seinem Auge und versetzt seine Seele in Unruhe.

Dritter Satz: *Scène aux champs (Szene auf dem Lande)*

Eines Abends auf dem Lande hört er in der Ferne zwei Hirten, die zusammen einen »ranz des vaches« (»Kuhreigen«) spielen; dieses ländliche Duq, der Ort des Geschehens, das leise Rauschen der sanft vom Wind bewegten Bäume, gelegentliche Anflüge neu aufkeimender Hoffnung – all dies bringt seinem Herzen einen ungewohnten Frieden und stimmt seine Gedanken freudiger. Er sinnt über seine Einsamkeit nach: Er hofft, bald nicht mehr allein zu sein ... Doch wie, wenn sie ihn täuschte ... Diese Mischung von Hoffnung und Furcht, diese Gedanken von Glück, durch dunkle Vorahnungen gestört, bilden den Gegenstand des *Adagio*. Am Schluss wiederholt einer der Hirten den »ranz des vaches«; der andere antwortet nicht mehr ... Fernes Donnernrollen ... Einsamkeit ... Stille ...

Vierter Satz: *Marche au supplice (Gang zum Richtplatz)*

In der sicheren Erkenntnis, dass seine Liebe missachtet werde, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Die Dosis des Narkotikums ist zwar zu schwach, um ihm den Tod zu geben, versenkt ihn aber in einen von den schrecklichsten Visionen begleiteten Schlaf. Er träumt, er habe die Frau, die er liebte, getötet, er sei zum Tode verurteilt, werde zum Richtplatz geführt und helfe bei seiner eigenen Hinrichtung. Der Zug nähert sich unter den Klängen eines bald düsteren und wilden, bald prächtigen und feierlichen Marsches, in dem das dumpfe Geräusch schwerer Marschritte ohne Übergang auf Ausbrüche von größter Lautstärke folgt. Am Ende des Marsches erscheinen die ersten vier Takte der »idée fixe« wieder wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen durch den tödlichen Schlag.

Fünfter Satz: *Songe d'une nuit du Sabbat (Traum einer Sabbatnacht)*

Er sieht sich beim Hexensabbat inmitten einer abscheulichen Schar von Geistern, Hexen und Ungeheuern aller Art, die sich zu seiner Totenfeier versammelt haben. Seltsame Geräusche, Stöhnen, schallendes Gelächter, ferne Schreie, auf die andere Schreie zu antworten scheinen. Das Motiv seiner Liebe erscheint noch einmal, doch es hat seinen noblen und schüchternen Charakter verloren; es ist nichts mehr als ein gemeines Tanzlied, trivial und grotesk; sie ist es, die zum Sabbat gekommen ist ... Freudengebrüll begrüßt ihre Ankunft ... Sie mischt sich unter das teuflische Treiben ... Totenglocken, burleske Parodie des »Dies irae«, Sabbat-Tanz. Der Sabbat-Tanz und das »Dies irae« zusammen.

Von Pult zu Pult (11)

Februar 2019

Blechbläser und Streicher, unterschiedlichere Charaktere könnten in einem Orchester wohl nicht aufeinandertreffen. Amélie Pauli im Gespräch mit Geigerin Anne Schoenholtz und Trompeter Herbert Zimmermann.

AP Wie hat Ihre musikalische Ausbildung begonnen?

AS Als ich drei Jahre alt war, bekam ich eine kleine Geige geschenkt. Natürlich übte ich damals überhaupt nicht viel darauf, aber es war der erste Kontakt mit meinem Instrument.

AP Hatten Sie mit der kleinen Geige schon regelmäßig Unterricht?

AS Mein Vater hat mich unterrichtet, aber ganz spielerisch. Das war noch nicht auf diesen Werdegang angelegt, es hat mir aber viel Spaß gemacht. Mit vier Jahren bin ich dann in die Musikschule gekommen und hatte dort meinen ersten regelmäßigen Unterricht.

AP War es damals schon klar, dass Sie bei der Geige bleiben würden?

AS Irgendwie schon. Meine Mutter war Sängerin, deshalb hat mich der Gesang auch interessiert. Ich hatte irgendwann mal den Traum, Opernsängerin zu werden, weil das einfach cooler war. Aber ich bin zum Glück bei der Geige geblieben. Das liegt mir auch mehr als das Singen.

Ich bin also zum Studieren nach Berlin gegangen, und da ich unbedingt immer Kammermusik machen wollte, setzte ich mein Studium in der Schweiz und in Salzburg beim Hagen Quartett fort. Als die Erkenntnis kam, dass man von der Kammermusik allein nicht gut leben kann, entschied ich mich für ein Probespiel im Orchester. Da war ich schon 33! Ich glaube, es gibt gar keinen Blechbläser, der erst in diesem Alter ein Probespiel macht.

HZ Bei uns in Österreich war es Standard, in der Volksschule für zwei oder drei Jahre Blockflöte zu lernen. Danach wurde zur Blasmusik gewechselt. Jeder hat sich sein Instrument ausgesucht, ob es jetzt die Klarinette war, die Flöte oder die Trompete. Bei mir war es eben die Trompete, da war ich neun Jahre alt. Dann ging es langsam los in der Blaskapelle. In Österreich werden in den Blaskapellen Leistungsabzeichen gemacht: Bronze, Silber, Gold. Dafür müssen kleine theoretische und praktische Prüfungen abgelegt werden. In der Theorie bin ich sogar zweimal durchgefallen. Damals war ich wohl so elf. Wen interessiert in diesem Alter schon die Theorie? Die interessiert mich ja nicht mal jetzt! Hast du dich in dem Alter schon mit Musiktheorie beschäftigt, Anne?

AS Nein, aber ich musste auch keine Abzeichen machen! Die habe ich nur im Schwimmunterricht gemacht (*lacht*). Bei uns gibt es das einfach nicht. Bei euch Blechbläsern geht alles immer wahnsinnig schnell, wenn man begabt ist und den Ansatz hat. Ihr lernt dann die paar Stücke, die es gibt, und fertig ist das Studium (*lacht*). Bei uns Geigern dagegen ist die Literatur so umfassend! Deshalb studieren wir auch länger. Aber das macht ja auch ein Orchester aus, dass man aus so unterschiedlichen Richtungen kommt. Das Volkstümliche im besten Sinn ist in der Musik immer von Bedeutung. Ich lache also nur, weil ich es so ganz anders erlebt habe.

HZ Ich wollte einfach Musik machen. Das fanden meine Eltern jedoch nicht so toll. Also bin ich auf die Tourismusschule gegangen. Das war keine Fehlentscheidung, und ich habe immer gerne im Gastgewerbe gearbeitet. Aber es war vor allem harte Arbeit. Die Schichten gingen von früh um sieben bis in die Nacht hinein. Das hatte alles seinen Sinn und Zweck, weil ich jetzt das Leben als Musiker zu schätzen weiß.

Als ich den Grundwehrdienst absolvieren musste, kam ich zur Militärmusik. Mein Lehrer dort war Lehrbeauftragter am Konservatorium und hat mich dann angespornt, dranzubleiben und für die Aufnahmeprüfung zu üben. Und so bin ich zum Studieren gekommen.

AS Ich finde es so spannend, unsere Werdegänge nebeneinander zu sehen. Mit so wenig Vorahnung und Planung in ein Musikstudium zu gehen, das würde bei einem Streichinstrument nicht funktionieren. Normalerweise bedarf ein Musikstudium einer sehr intensiven Beschäftigung. Ich bin außerdem wegen der Geige damals aus dem Ruhrgebiet weggezogen und auf der Suche nach einem guten Professor in Berlin gelandet. Du hast deine Heimat nicht verlassen wegen des Studiums, oder?

HZ Ich hatte eben einfach Glück, dass mein Professor gerade in der Nähe war.

AS Natürlich hätte es im Ruhrpott auch gute Lehrer gegeben, aber ich sah es auch als tolle Chance an, durch das Instrument ein ganz anderes Umfeld kennenzulernen.

AP Welche Rolle spielen denn die Eltern bei einer musikalischen Ausbildung?

HZ Meine Mutter war immer hinterher und wollte mich für die Musiktheorie abprüfen. Ich kann mich gut erinnern, dass ich oft nur so getan habe, als würde ich lernen, dabei hatte ich ein Mickey Mouse-Heftchen in der Mappe liegen. Meine Mutter hatte mir auch eine CD mit schöner Trompetenmusik geschenkt. Die habe ich dann oft laut abgespielt, so dass sie glaubte, ich würde dazu üben. Währenddessen habe ich irgendeinen Blödsinn gemacht.

AS Das machen irgendwie alle. Aber ich bin heute natürlich dankbar, dass bei mir ein bisschen der Daumen draufgehalten wurde. Man kennt das ja: Wenn man nicht einigermaßen regelmäßig dranbleibt, wird das dann meist nichts. Bei uns war es zum Glück nicht so superstreng. Und sobald man mit anderen zusammenspielen kann, im Kinderorchester zum Beispiel, oder sogar schon Kammermusik machen kann, kommt der Ansporn von ganz allein.

AP Können Sie sich erinnern, wann Sie zum ersten Mal im Konzert oder in der Oper waren?

AS In der Oper war ich ziemlich oft! In Duisburg ist ein Ableger der Deutschen Oper am Rhein, und dort habe ich viele Vorstellungen besucht. Die ganze Theateratmosphäre, das Zusammenspiel von Musik und Schauspiel, das alles hat mich als Kind schon stark begeistert. Vor allem wenn ich dann noch die Möglichkeit hatte, hinter die Bühne, in die Maske und die Garderoben zu schauen! Das fand ich genial! Und du, Herbert? Warst du überhaupt schon mal im Konzert (*lacht*)?

HZ Das erste Mal, dass ich ein Konzert ganz gehört habe, war tatsächlich, als ich selbst mitgespielt habe. Ich genieße es sehr, im Orchester zu spielen und dabei zu sein. Aber selber ein Konzert hören, das kann ich irgendwie nicht, dabei werde ich müde. Und ich ärgere mich bei schönen Stellen immer, dass ich nicht selber mitspielen kann.

AP Welche Rolle hat die Musik bei Ihnen zu Hause gespielt?

HZ Meine Eltern hatten ein Hotel, aber mein Vater hat auch Klavier und Gitarre gespielt und war in der Unterhaltungsmusik unterwegs. Ich kann mich noch gut erinnern, dass ich, als ich circa fünf Jahre alt war, ab und zu nachts aufgeweckt wurde, um zusammen mit meinem Papa für die Gäste was zu singen. *In an kloan Heisele, wohnt a kloans Zeisele* oder auch *Frau Meier*. Kennt Ihr das? (*singt*) »Frau Meier hat gelbe Unterhosen an ...« Ein Fünfjähriger, der solche Lieder singt, kommt bei den Leuten natürlich gut an, und ich habe viel Trinkgeld bekommen! Als ich elf oder zwölf Jahre alt war, hatte ich mir in etwa 35.000 Schillinge verdient, das sind heute umgerechnet ungefähr 2.000 Euro! Davon konnte ich mir eine richtig gute Stereoanlage kaufen!

AS Ich bin da nicht so cool aufgewachsen wie du. Nachts in Kneipen zu singen, das gab es bei uns nicht! Natürlich habe ich als Teenager auch andere Musik außer Klassik gehört. Aber ehrlich gesagt, war die Zeit neben der Schule knapp, und ich habe mich schon sehr auf die klassische Musik konzentriert. Das ist eigentlich schade. Ich wünschte mir manchmal, ich wäre da auch etwas vielseitiger gewesen. Als Hobby, wenn man so will, habe ich immer gerne Sport gemacht, war im Schwimmclub und habe ein bisschen Hockey gespielt.

AP Würden Sie sagen, dass Sie gerade in der Jugend viel für Ihr Instrument geopfert haben?

AS Ich glaube, man hat es doch immer irgendwie so gemacht, wie man es für sich richtig fand. Ich hatte jedenfalls schon als Kind genug Durchsetzungsvermögen bei meinen Eltern, und ich bereue absolut nichts. Dadurch bin ich mit dem Instrument auch sehr eng zusammengewachsen. Ich sehe da nicht nur die Entbehrung, es ist vielmehr ein Geschenk, dass man so tolle Musik machen konnte und kann. Mit dem Streichquartett zum Beispiel bin ich viel gereist. Das war eine Superzeit! Die Zusammenarbeit in kleiner Formation von vier Leuten war sehr intensiv, und ich weiß heute, was es heißt, freiberuflich tätig zu sein: das Kämpfen um Engagements, das Suchen nach Agenturen und die ganze Organisation. Im Orchester ist das jetzt ein ganz anderes Arbeiten, aber die Erfahrung habe ich mitgenommen. Und die ganze Arbeit hat ja auch schließlich dazu geführt, dass ich in diesem tollen Orchester gelandet bin. Das empfinde ich als riesiges Glück und Ehre.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf br-so.de sowie weiterhin in den Programmheften.

BIOGRAPHIEN

Jenny Daviet

Jenny Daviet studierte zunächst Klavier, bevor sie ihre Stimme entdeckte und im Centre de formation professionnelle musique pour jeunes chanteurs in Paris aufgenommen wurde. Im Jahr 2012 begann sie ihre Karriere an der Opéra de Rouen, wo sie als Micaëla in Bizets *Carmen* auftrat, aber auch Mozart-Partien wie Blondchen (*Die Entführung aus dem Serail*), Serpette (*La finta giardiniera*) und Pamina (*Die Zauberflöte*) verkörperte. Inzwischen arbeitet sie mit ganz unterschiedlichen Ensembles zusammen und kann ihre beeindruckende Bühnenpräsenz in verschiedenen Genres zeigen: Mit der Compagnie Les Brigands war Jenny Daviet in den Operetten *Ba-Ta-Clan* von Jacques Offenbach und *Les p'tites Michu* von André Messager zu

hören, mit dem Originalklangensemble Les Siècles interpretierte sie Konzertarien Mozarts, aber auch Werke von Rameau und Monteverdi, und mit dem Kammerorchester Le Balcon studierte sie Werke des 20. und 21. Jahrhunderts ein. Gerade die Neue Musik steht im Zentrum der Arbeit Jenny Daviets, so umfasst ihr Repertoire auch Alban Bergs *Lulu* und Benjamin Britzens *The Rape of Lucretia*. In Buenos Aires trat sie in der Oper *El hombre que amaba a los perros* von Fernando Fiszbein auf, an der Kölner Oper in Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* als Gräfin de la Roche und immer wieder als Mélisande in Debussys *Pelléas et Mélisande*. In dieser Rolle ist Jenny Daviet auch auf DVD zu erleben. Die äußerst vielseitige Künstlerin war als Konzertsängerin zuletzt mit Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* und mit Felix Mendelssohn Bartholdys *Sommernachtstraum* in Rouen, mit Gabriel Faurés Requiem beim Rostropowitsch-Festival in Moskau und mit Claude Viviers *Bouchara* in Köln zu hören. Zusammen mit dem Pianisten Alphonse Cemin gibt sie regelmäßig Recitals, vor allem mit Liedern von Erik Satie, Igor Strawinsky, Claude Debussy und Maurice Delage. Weitere Projekte in dieser Saison sind Auftritte als Bérénice in der gleichnamigen Oper des Schweden Roger Assar Johansson mit der Camerata Nordica und als Diane in der wenig bekannten Oper *Diane au bois* von Debussy. Mit den *Poèmes pour Mi* von Olivier Messiaen gibt Jenny Daviet ihr Debüt beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester 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. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, 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. Als »Orchestra in Residence« tritt das BRSO seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des Symphonieorchesters unter den internationalen Spitzenorchestern. Erst kürzlich wurden die Gastkonzerte unter der Leitung von Zubin Mehta in Japan im November 2018 von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

Kent Nagano

»Plötzlich hat alles einen Sinn ergeben«, erzählt Kent Nagano von seiner Begegnung mit seinem einstigen Lehrer und Freund Olivier Messiaen, der ihm nicht nur den Weg nach Europa geebnet, sondern ihn warmherzig gefördert hatte. Ein »Retter« sei er ihm gewesen, der dem gebürtigen Kalifornier das fehlende Puzzle-Teil zum Verständnis europäischer Musik geliefert habe. Bei der Uraufführung von Messiaens Oper *Saint François d'Assise* 1984 wurde Nagano von ihm als assistierender Dirigent engagiert, es folgte 1988 die Berufung nach Lyon als Music Director der Opéra National (bis 1998), dann jene zum Hallé Orchestra Manchester (1999–2000). Zur Spielzeit 2015/2016 wurde er zum Generalmusikdirektor und Chefdirigenten der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg ernannt, wo er mit John Neumeier eine Ballettfassung von Messiaens *Turangalila-Symphonie* sowie die Uraufführung von Toshio Hosokawas Oper *Stilles Meer* leitete. Seit 2013 ist er zudem Erster Gastdirigent der Göteborger Symphoniker. Kent Nagano, für seine klaren Interpretationen bekannt, gehört zu den weltweit gefragten Dirigenten. Besonders der Neuen Musik erwies er durch zahlreiche Uraufführungen herausragende Dienste. Mit allen führenden Orchestern arbeitet er zusammen, seine Einspielungen und DVD-Produktionen wurden mehrfach mit Grammys und Music Awards ausgezeichnet. Von großer Bedeutung war Kent Naganos Tätigkeit als Künstlerischer Leiter und

Chefdirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin (2000–2006), das ihn anschließend zum Ehrendirigenten ernannte. Seit 2006 ist er Musikalischer Leiter des Orchestre symphonique de Montréal. Ein Meilenstein war die Eröffnung des dortigen neuen Konzertsaals, La Maison symphonique, im Jahr 2011 mit u. a. zwei kompletten Symphonie-Zyklen von Beethoven und Mahler, Schönbergs *Gurre-Liedern* sowie Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher*. Neben seiner langjährigen Tätigkeit als Musikalischer Leiter der Los Angeles Opera (seit 2003) war Kent Nagano immer wieder an den großen Opernhäusern der Welt zu Gast und dirigierte z. B. die Uraufführungen von Kaija Saariahos *L'amour de loin* bei den Salzburger Festspielen und von John Adams' *El Niño* am Théâtre du Châtelet in Paris. Während seiner Zeit als Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper (2006–2013) wurden unter seiner Leitung die Opern *Babylon* (Widmann), *Das Gehege* (Rihm) und *Alice in Wonderland* (Chin) erfolgreich uraufgeführt sowie *Idomeneo*, *Ariadne auf Naxos*, *Die schweigsame Frau*, *Dialogues des Carmélites*, *Wozzeck* und *Der Ring des Nibelungen* neu inszeniert. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Kent Nagano zuletzt im Juli 2018 im Rahmen seines Messiaen-Zyklus mit *Chronochromie* zu erleben.

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

Renate Ulm: Originalbeitrag für dieses Heft; Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 8./9. März 2013; Programm der *Symphonie fantastique* nach der Bärenreiter-Ausgabe; Biographien: Renate Ulm (Daviet; Nagano); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Interview Herbert Zimmermann und Anne Schoenholtz: Amélie Pauli.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Durand, Editions musicales, Paris (Messiaen)

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Berlioz)

br-so.de

[fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO)

twitter.com/BRSO

[instagram.com/BRSOchestra](https://www.instagram.com/BRSOchestra)