



# HAITINK



BEETHOVEN  
SYMPHONIE



NR. 9



## WICHTIGER HINWEIS

Da Bernard Haitink letzte Woche an einem bronchialen Infekt erkrankt war und sich auf Anraten seiner Ärzte noch etwas schonen soll, wird er bei den Konzerten dieser Woche nur Beethovens Neunte Symphonie dirigieren. Wir freuen uns, dass sich Bernard Haitinks Assistent Nuno Coelho bereit erklärt hat, *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* zu leiten, und damit das ursprünglich geplante Programm vollständig beibehalten werden kann.



Nuno Coelho wurde 1989 in Porto geboren und studierte Violine in Klagenfurt und Brüssel sowie Dirigieren bei Johannes Schläfli an der Zürcher Hochschule der Künste. Er gewann den Neeme Järvi Preis beim Gstaad Menuhin Festival sowie Erste Preise beim Portuguese Radio Conducting Competition und beim Caduqués Orchestra International Conducting Competition (2017). Beim Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award war er Finalist. Wichtige Anregungen erhielt Nuno Coelho in Meisterkursen bei Daniele Gatti, Esa-Pekka Salonen und

Bernard Haitink. Von 2015 bis 2017 war er assistierender Dirigent beim Nederlands Philharmonisch Orkest, zu dem er im Juli 2018 im Rahmen der Robeco SummerNights als Dirigent zurückkehrte. Ebenfalls als Assistent arbeitete er bereits mit Andris Nelsons, Christoph von Dohnányi, Susanna Mälkki, Thomas Adès, Stéphane Denève sowie als Tanglewood Conducting Fellow mit Stefan Asbury zusammen. 2016 assistierte er Marc Albrecht bei der *Parsifal*-Produktion von Pierre Audi an der Dutch National Opera. 2018 wurde Nuno Coelho zum Gastdirigenten des Gulbenkian Orchestra Lissabon ernannt. Außerdem ist er seit Sommer 2018 Dudamel Fellow beim Los Angeles Philharmonic Orchestra, an dessen Pult er im Oktober desselben Jahres debütierte. Neben seinen Verpflichtungen in Lissabon und Los Angeles wird Nuno Coelho in den nächsten beiden Spielzeiten u. a. das BBC Philharmonic und das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, das Beethoven Orchester Bonn, das Orchestre National de Lille, das Orchestra del Teatro Regio Torino und das Orquesta Sinfónica de Castilla y León dirigieren.

**Donnerstag 21.2.2019**

**Freitag 22.2.2019**

**4. Abo A**

**Philharmonie**

**20.00 – ca. 21.30 Uhr**

**Samstag 23.2.2019**

**3. Abo S**

**Philharmonie**

**19.00 – ca. 20.30 Uhr**

**(ohne Pause)**

**18/19**

BERNARD HAITINK

Leitung

SALLY MATTHEWS

Sopran

GERHILD ROMBERGER

Alt

MARK PADMORE

Tenor

GERALD FINLEY

Bass

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Einstudierung: Yuval Weinberg

SYMPHONIEORCHESTER DES

BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

Do./Fr., 21./22.2.2019 | 18.45 Uhr

Sa., 23.2.2019 | 17.45 Uhr

Moderation: Jörg Handstein

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK Freitag, 22.2.2019

VIDEO-LIVESTREAM

auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)

Freitag, 22.2.2019

ON DEMAND

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

# PROGRAMM

## Ludwig van Beethoven

»Meeres Stille und Glückliche Fahrt« für Chor und Orchester, op. 112

- Meeres Stille. Poco sostenuto –
- Glückliche Fahrt. Allegro vivace

## Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 9 für Soli, Chor und Orchester d-Moll, op. 125

- Allegro ma non troppo e un poco maestoso
- Molto vivace – Presto
- Adagio molto e cantabile – Andante moderato
- Finale. Presto – Allegro assai vivace (alla Marcia)

## »Wo Malerey und Ausdruck in Eins zusammenfließt«

### Zu Ludwig van Beethovens *Meeres Stille und Glückliche Fahrt*

Harald Hodeige

#### Entstehungszeit

1815

#### Widmung

Dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet

#### Uraufführung

25. Dezember 1815 in Wien unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

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

Ludwig van Beethovens *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* für gemischten Chor und Orchester op. 112 nach zwei Gedichten Johann Wolfgang von Goethes wurde im November 1815 fertig gestellt und am 25. Dezember desselben Jahres im Großen Redoutensaal in Wien unter Leitung des Komponisten uraufgeführt. Vermutlich hatte Beethoven das Chorwerk als besondere Attraktion für eben dieses Konzert komponiert, das zugunsten des Bürgerspitalsfonds veranstaltet wurde. Da der Komponist kurz zuvor zum Ehrenbürger Wiens ernannt worden war, ist es durchaus möglich, dass *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* als Danksagung an die Wiener Bürgerschaft gedacht war. Von den Zeitgenossen wurde das Stück begeistert aufgenommen: »Der Gesang ist, wie die Gedichte, höchst einfach und sanft hinfließend«, schrieb etwa der mit Goethe befreundete Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz (1769–1842) in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* – er war einer der ersten gewesen, der die herausragende musikgeschichtliche Bedeutung Beethovens erkannt hatte. »Das Orchester aber fasst das Malerische der einander entgegengesetzten Naturszenen auf und führt sie möglichst dem geistigen Auge des Zuhörers vor. Es thut dies aber nicht in grobmaterieller, handgreiflicher Weise [...]: es malet in der, nicht nur statthaften, sondern (wenn es gelingt) ruhmenswürdigen [...], der Sache nach notwendigen Art, wo Malerey und Ausdruck in Eins zusammenfließt; und diese Ausführung nun ist eben so eigenthümlich, als deutlich, und dabey höchst anziehend und anmuthig.«

Formal nimmt *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* innerhalb von Beethovens Œuvre eine Sonderstellung ein, da das Werk letztlich keiner fest umrissenen Gattung zuzuordnen ist. Denn einerseits lässt sich das etwa achtminütige Stück, in dem die beiden gleichnamigen Goethe-Gedichte in einer antithetischen Großform zusammengefasst werden, schwerlich als Kantate

bezeichnen – entbehrt es doch wesentlicher Merkmale dieser Musikform wie eines sich diskursiv entfaltenden Sujets sowie abwechselnder Gesangsformen in mehrteiliger Gliederung (Rezitative, Arien, Duette, selbstständige Instrumentalsätze etc.). Zum anderen unterscheidet es sich aufgrund seiner dramatisch kontrastierenden Zweiteiligkeit ebenso wie durch die symphonische Durchbildung seines musikalischen Materials auch von anderen Beethoven'schen Kompositionen für Chor und Orchester. Das Stück beginnt – der bedrohlichen Stimmung der Gedichtvorlage folgend – mit einem verhaltenen überwiegend statischen ersten Teil, dessen musikalischer Diskurs in einer spiegelsymmetrischen Repriseform entfaltet wird. »Die ›tiefe Stille‹, die man gleich Anfangs – wie wunderbarlich das auch scheine – hört, lässt einen kaum athmen«, schrieb Rochlitz. Das Naturbild des Textes, dessen Regungslosigkeit und grenzenlose Weite das lyrische Ich erst »bekümmert« und dann mit »fürchterlicher« Todesangst realisiert, bekommt in der Musik seinen unmittelbar klanglich-beredten Ausdruck. Hierbei wird das Moment individueller Furcht durch den chorischen Gesang zum kollektiven Erlebnis geweitet. Die ersten vier Verse erklingen in verhaltenem, homophonem Chorsatz über Haltetönen der tiefen Streicher, wobei das musikalische Geschehen auf wenige Akkordwechsel reduziert ist.

Die sich anschließenden 16 Takte, in denen auf die restlichen vier Verse des ersten Gedichts zurückgegriffen wird, bilden einen deutlichen Kontrast: Der beinahe geflüsterte Gesang beginnt sich – dem evokativen Charakter des Textes entsprechend – in stockender und synkopisch verzögerter Diktion aus der Starre des Anfangs zu lösen. Der Chorsatz wird antiphonisch aufgespalten: »Keine Luft von keiner Seite!« Die Frauenstimmen artikulieren erst im Staccato, dann im Legato, ausschließlich vom Pizzicato der Violinen unterstützt, jene angstvolle Beklemmung – das Fehlen der Luft scheint hier mit den Viertel- und Halbepausen direkt in die Musik hineinkomponiert zu sein –, auf welche die Männerstimmen im Unisono antworten: »Todesstille fürchterlich!«

Anschließend erreicht das Stück mit einem akzentuierten dynamischen Ausbruch des harmonisch zum Dominantseptakkord geschärften Chorklanges seinen dramatischen Höhepunkt. Es erklingt ein regelrechter Aufschrei, der mit einem Decrescendo über drei Takte als klingendes Symbol der »ungeheuern Weite« ausgehalten wird, um anschließend in sich zusammenzufallen; was bleibt, ist eine Musik, deren stockender Charakter dem Blick auf das reglose Wasser zu entsprechen scheint.

Von diesem Abschnitt an – der Mitte des Stücks – beginnt Beethoven den Text aufzuspalten und einzelne Textteile zu wiederholen, wodurch er klangliche Korrespondenzen herstellt und die spiegelsymmetrische Formanlage ausgestaltet. Es erklingt zu den beiden letzten Gedichtzeilen erneut die Exklamation des Chores, der eine verhaltene, das Bild des unbewegten Wassers charakterisierende Musik folgt. Der mit der Wiederholung der ersten vier Verse einsetzenden Reprise folgt eine breit kadenzierende Coda, deren musikalischer Tonfall ganz im Charakter der bedrohlichen Ruhe des Anfangs verharrt.

Die attacca sich anschließende *Glückliche Fahrt* entfaltet demgegenüber in beschwingtem 6/8-Takt auf- und absteigende Achtelskalen, welche die mit dem aufkommenden Wind einsetzende Wellenbewegung tonmalerisch ausgestalten. Zur heftig pulsierenden Begleitung des Orchesters intoniert der Chor euphorisch die rettende Botschaft vom nahenden Land, bevor das Werk schließlich mit einer triumphalen Apotheose endet.

*Meeres Stille und Glückliche Fahrt* ist eines der zahlreichen Beispiele für Beethovens emphatische Goethe-Verehrung. Bekanntlich vertonte er eine Vielzahl von Goethe-Gedichten als Lieder, schrieb die Bühnenmusik zu Goethes Trauerspiel *Egmont* und plante ein Opernprojekt nach Goethes *Faust*. Und obwohl die Begegnung der beiden Persönlichkeiten im Sommer 1812 in Teplitz wohl eher enttäuschend verlief – an Beethovens Goethe-Begeisterung hat dies nichts geändert. Die »hochachtungsvolle« Widmung seines Chorwerkes an den »unsterblichen« Dichter belegt dies jedenfalls nachdrücklich.

# GESANGSTEXT

**Ludwig van Beethoven**

»Meeres Stille und Glückliche Fahrt«

Nach zwei Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe

## **Meeres Stille**

Tiefe Stille herrscht im Wasser,  
Ohne Regung ruht das Meer,  
Und bekümmert sieht der Schiffer  
Glatte Fläche ringsumher.  
Keine Luft von keiner Seite!  
Todesstille fürchterlich!  
In der ungeheuern Weite  
Reget keine Welle sich.

## **Glückliche Fahrt**

Die Nebel zerreißen,  
Der Himmel ist helle,  
Und Äolus löset  
Das ängstliche Band.  
Es säuseln die Winde,  
Es rührt sich der Schiffer.  
Geschwinde! Geschwinde!  
Es teilt sich die Welle,  
Es naht sich die Ferne;  
Schon seh' ich das Land!

# Schrecken und Freude

## **Zu Ludwig van Beethovens Neunter Symphonie**

Jörg Handstein

### **Entstehungszeit**

1817 bis 1824

### **Widmung**

Seiner Majestät dem König von Preußen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet

### **Uraufführung**

7. Mai 1824 im Wiener Hoftheater nächst dem Kärntnertor unter der Leitung von Michael Umlauf. Daneben dirigierte auch Beethoven, er konnte aber aufgrund seiner Taubheit nur noch die Tempi angeben.

### **Lebensdaten des Komponisten**

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

Am Anfang ist nur eine Quinte. Kein Thema, keine Tonart, nichts Greifbares. Eine beunruhigende Situation. Dann blitzen einzelne Funken in diesem leeren Klangraum auf, verdichten sich – und zünden: Plötzlich poltert ein gewaltiger Moll-Dreiklang durch das ganze Orchester. Jetzt hat das Thema Gestalt angenommen, und seine erschreckende, wuchtige Erscheinung macht sofort klar, dass keine normale Symphonie folgen wird. »Es graut mir vor'm Anfange so großer Werke. Bin ich drin: Da geht's wohl«, soll sich Beethoven laut Friedrich Rochlitz im Jahr 1822 geäußert haben, als er von seinen laufenden Arbeiten berichtete. Seit 1812 hatte er keine Symphonie mehr vorgelegt. Krankheiten, die vollständige Ertaubung und die damit verbundene Vereinsamung hatten seine

Schaffenskraft äußerst geschwächt, ab 1815 begannen auch noch die Sorgen und Querelen um den Neffen Karl: »d[er] g[leichen] strengen mich mehr an, als die größte Composition. [...] Viel Thränen, ja Wehmut kosten mich diese Geschichten.«

*Der glorreiche Augenblick* – so der Titel von Beethovens anlässlich des Wiener Kongresses 1814/1815 komponierter Festkantate – hatte ihn gerade noch einmal in das glänzende Licht der Öffentlichkeit (und vielleicht an den Zenit seiner Popularität) gerückt. Doch mit der Neuordnung Europas und dem Ende der napoleonischen Epoche schien auch Beethovens Stern zu sinken. Der Geist dieser Zeit mit ihren Aufbrüchen und Umwälzungen hatte im Grunde auch ihn geprägt. Nun musste er sich als ein Relikt in einer Zeit empfinden, die nicht mehr die seine war. Die Innenpolitik Metternichs und der Restaurationsgeist stießen ihn ab, aber auch mit den radikalen Studenten verband ihn wenig. Hinzu kam die Rossini-Begeisterung in Wien: Beethoven meinte, »noch lange nicht das schlimmste erlebt zu haben«. Gerade erst von Tausenden bejubelt, war er nun mehr als kauziger Eigenbrötler denn als Komponist berühmt. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* monierte 1820, Beethoven beschäftige sich nur noch mit schottischen Volksliedern, »für größere Arbeiten scheint er gänzlich abgestumpft zu sein«. So ganz stimmte das allerdings nicht, und es zeigt, wie abseits Beethoven inzwischen stand: Sein Schaffenstempo hatte sich stark verlangsamt, es entstanden aber immerhin bedeutende Werke wie die *Hammerklavier-Sonate*, die *Diabelli-Variationen*, die *Missa solemnis*. Und 1817 nahm Beethoven von der London Philharmonic Society auch den Auftrag zu zwei neuen Symphonien an. Dass eine davon in d-Moll stehen sollte, war ihm sofort klar: Schon die Skizzen zur Siebten und Achten Symphonie enthalten die Bemerkung »Sinfonie in Dmoll«. Einzelne Einfälle, etwa zum Hauptthema des ersten Satzes, notierte er bald darauf. Die zweite Symphonie dachte sich Beethoven als religiös gefärbtes Werk, »wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten«. Davon unabhängig plante er eine Komposition über Schillers *Ode an die Freude*. Ansonsten blieben Beethovens Vorstellungen über diese Werke ziemlich vage und schwankend: In den Skizzen verwendete er auffallend oft Wörter wie »vielleicht«, »könnte«, »entweder [...] oder«. Es ist eigentlich erstaunlich: Ausgerechnet Beethoven, dessen Musik so eminent zielgerichtet wirkt und oft den Willen eines »so und nicht anders« ausdrückt, verfolgt unschlüssig einzelne Einfälle und unklare Ideen. Einige davon laufen schließlich in einem einzigen Werk zusammen: der Neunten Symphonie. Erst Ende 1822 kristallisiert sich ihr Aufbau heraus, wie wir ihn heute kennen. Eine Skizze reiht die Hauptmotive der vier Sätze auf – noch ohne das *Adagio*-Thema, aber bereits mit der Freudenmelodie. Erst jetzt »geht's wohl«.

»Gleich einem feuerspeienden Berge sprengt da Beethovens gewaltige Einbildungskraft die das Toben seines inneren Feuers hemmende Erde.« So empfand der Rezensent der zweiten Aufführung am 23. Mai 1824 den ersten Satz der Symphonie (*Allegro ma non troppo e un poco maestoso*). Seine Berühmtheit verdankt das Werk sicher dem Text und der eingängigen Melodie des Chor-*Finales*, aber bereits die ersten Sätze empfanden die Zeitgenossen als »nie dagewesen«, wie es in einem Bericht zur Uraufführung heißt. Und hätte Beethoven sich für ein instrumentales *Finale* entschieden, wie er es noch im Sommer 1823 erwog, wäre »die Neunte« heute vielleicht so populär wie seine späten Streichquartette. So ist der lange Kopfsatz in seinen motivischen Verflechtungen, seiner weitgespannten Entwicklung und konzentrierten Dichte äußerst anspruchsvoll. Anders als in den vorangegangenen Symphonien beschränkt Beethoven das ebenfalls sehr lange Hauptthema nicht ökonomisch auf ein Kernmotiv, sondern gestaltet es aus einer Fülle von Motiven und Ereignissen. Damit erscheint es als eine Art Brennspiegel des gesamten Satzes. Es gebe »beim ersten Erscheinen die Inhaltsbestimmung des ganzen Stückes in ehernen Zügen«, meinte Paul Bekker in seinem Beethoven-Buch von 1911. Darüber hinaus nimmt das Hauptthema bereits den Spannungsbogen des Satzes vorweg: Dem niederschmetternden ersten Teil folgt die gewaltige Kraftanstrengung eines Aufbäumens, diesem wiederum ein Zusammensinken in die Leere des Quintklangs. Damit ist der tragische Verlauf dieses Satzes vorgezeichnet. Erst der zweite Anlauf setzt eine Entwicklung in Gang, die bereits in der Exposition so dramatisch voranschreitet, dass dieser Formteil nicht wie üblich wiederholt werden kann. Eine freundliche Gesangsphrase, in der manche eine Vorahnung der Freudenmelodie hören, leitet über in den Seitensatz. Doch in diese lyrische Insel dringen sofort Elemente des Hauptthemas ein, bis das zart-melodische Geflecht der Bläserstimmen von dem rhythmischen Marschmotiv brutal zerrissen wird, das die Musik auch harmonisch aus dem Gleis

wirft: Der Kampf ist bereits in Gang, bevor die Durchführung überhaupt begonnen hat. So dicht, widerborstig und gegenstrebig fügen sich hier die Motive wie in den genannten Streichquartetten. Die »ungeheure Konzentration der Ballungen«, die laut Walter Riezler die Durchführung prägt, entlädt sich in einem entsetzlichen Ausbruch. Er wirkt buchstäblich »vernichtend«, weil die Reprise nicht thematisch beginnt, sondern mit dem leeren Klang, dem Nichts, das sich jetzt als Ziel präsentiert und eine physisch überwältigende Macht gewinnt. Wie soll die Musik jetzt noch eine positive Wendung nehmen? Eine überraschende Aufheiterung versucht gegen Ende das Horn: Wie aus der Ferne leuchtet D-Dur, und das aggressive Hauptthema scheint sich zu besänftigen. Doch diese Entwicklung, rein illusorisch, verebbt kraftlos und mündet in einen unheimlichen Trauermarsch über chromatisch schwankendes Terrain. Dann schlägt das Hauptthema in seiner nackten Gewalt noch einmal zu. Alle Entwicklungen, Prozesse und Veränderungen, die unermüdlich in Gang waren, haben sich letztlich im Kreis gedreht.

Das *Scherzo* empfanden die Zeitgenossen klar als humoristisch. Die Kritik sprach von »Neckerey«, Beethoven selbst von »Possen«. Wie aber passen diese in das gewichtige Werk, wie an die zweite Stelle nach dem tragischen Kopfsatz? »Nach jeder pathetischen Anspannung gelüstet der Mensch ordentlich nach humoristischer Abspannung; aber da keine Empfindung ihr Widerspiel, sondern nur ihre Abstufung begehren kann: so muß in dem Scherze, den das Pathos aufsucht, noch ein herabführender Ernst vorhanden sein.« Der Humor-Begriff Jean Pauls, der sich immer wieder auf die Musik von Haydn bis Mahler anwenden lässt, bietet auch hier einen Schlüssel zum Verständnis. Gleich die ersten Takte entsprechen Jean Pauls Idee des Humors »als eines umgekehrten Erhabenen«: Die niederpeitschenden Oktaven, die den Hörer nach dem furchtbaren Schluss gleich wieder aufschrecken, spiegeln den Anfang des ersten Satzes. Dabei ist der lustige »Schreckschuss« weniger die dazwischen knallende Pauke (wie im humoristischen *Finale* der Achten in der Oktave F – f gestimmt) als das nun ohne Pause nachsetzende Orchester. In der Durchführung des *Scherzos* hat Beethoven diesen Spaß noch ein wenig ausgebaut: Wer den Rhythmuswechsel des Themas von vier zu drei Schlägen (zuerst leise in den Bläsern) nicht bemerkt hat, bekommt ihn buchstäblich »eingepaukt« – wobei allerdings die Pauke beim letzten Mal selbst den richtigen Schlag verfehlt!

Das *Scherzo* ist dem ersten Satz so eng verbunden, als wollte Beethoven der Tragödie ein passendes Satyrspiel folgen lassen. In seinem monumentalen Bau bleibt der »Ernst« des ersten Satzes ebenso »vorhanden« wie dessen grimmige d-Moll-Stimmung. Den überwältigenden Tongewalten entspricht hier der elementare Rhythmus, der fast unablässig und manchmal brutal auf den Hörer einschlägt und ihn so in den Strudel eines rauschhaften Tanzes zieht. Die genaue Temporelation bleibt der Entscheidung des Dirigenten überlassen: Entweder geht der Tanz im klanglich weit freundlicheren D-Dur-*Trio* weiter, oder das *Trio* bildet eine »pastoral getönte Oase der Ruhe« (Wilhelm Seidel). »Die vernichtende oder unendliche Idee des Humors« im Sinne Jean Pauls blitzt jedenfalls noch einmal auf, wenn am Schluss dieses schöne *Trio* von den Oktaven weggefegt wird.

Der Humor des zweiten Satzes stellt Distanz zum schrecklichen Geschehen im ersten her. Das *Adagio* erhöht nun diese Distanz bis zur Entrückung. Der einleitende Bläserklang öffnet eine völlig neue Welt, die ein »Bild tiefsten weihevollen Friedens« malt (Paul Bekker). Seine unfassbare Schönheit bezieht dieser Satz aus der Verschränkung zweier völlig verschiedener Sphären von Innerlichkeit: Am Anfang steht ein feierlicher, in sich ruhender Gesang, der oft als Gebet empfunden wird (*Adagio molto e cantabile*). Ihm folgt eine sinnlichere, sehnsüchtige Melodie (*Andante moderato*), die von einem sanften Bewegungsimpuls angetrieben wird. Von B-Dur gleitet die Musik elegant nach D-Dur, das nun zum dritten Mal die Zieltonart des Werkes andeutet. Da allerdings das Grundtonfundament fehlt (im Bass liegt ein  $\flat$ ), schwebt diese Episode wie ein Traumgebilde im harmonischen Raum. In den folgenden Variationen des »Gebets« nimmt dieses zunehmend Elemente der sehnsüchtigen Melodie auf und entfaltet sich zu einer immer reicheren, nuancierteren Innenwelt. Dies könnte das Glück sein, gäbe es da nicht noch die äußere Welt, die sich gegen Ende des Satzes militant einmischt.

Der Schrecken, der mit dem *Finale* noch einmal hereinbricht, lässt sich nur von einem Gesang bannen, der nicht von subjektiver, sondern kollektiver Empfindung getragen ist: »Freudenvollere« Töne fordert der Bariton, und der Chor stimmt begeistert ein. »In der Instrumentalmusik aber ist die



Kunst unabhängig und frei.« Diese hohe Idee formulierte Wilhelm Wackenroder in seinem epochalen Artikel *Symphonien* (1799), und die Wiener Klassik hat sie erstmals realisiert. Mit dem Eintritt des Wortes, das der Musik nun eine Bedeutung aufzwingt, wird diese Freiheit aufgeopfert. Das als Überhöhung gedachte *Finale* fällt damit ästhetisch zurück. Aber mit diesem Rückschritt in die »bedingte Kunst« der Vokalmusik verfolgt Beethoven genau den Zweck, den Wackenroder ihr zuschreibt: »sie drückt dann die Menschheit [...] idealisch aus, sie ist, mit einem Worte, Musik, weil der edle Mensch selber schon in sich alles musikalisch empfindet.«

Über den ästhetischen Bruch war sich Beethoven selbst im Klaren, und er hat um die Lösung lange gerungen. Anfangs sollte der Bariton dort das Wort ergreifen, wo die vorangegangenen Sätze noch einmal angespielt und verworfen werden. Zum Beispiel das *Adagio*-Thema: »dieses [nicht] es ist zu zärtl[ich] etwas aufgewecktes muß man suchen«. Das Werk sollte damit seinen Fortgang gleichsam szenisch thematisieren: »Ich werde sehn, daß ich selbst euch etwas vorsinge alsdann stimmt nur nach.« Es ist interessant, wie unbeholfen Beethoven zunächst das Problem anging, bevor der geniale Einfall kam, die wortreichen Einwüfe durch instrumentale Rezitative zu ersetzen. Nun ist das symphonische Geschehen längst in Gang, bevor wirklich gesungen wird. Die einfache Melodie wird dabei, vergleichbar dem *Finale* der *Eroica*, in einer freien Folge von Variationen (und sogar in einer instrumentalen Durchführung) eindrucksvoll intensiviert. Vielgestaltig wechseln Satzarten, Stilebenen und musikalische Haltungen. Dahinter steht eine planvolle Dramaturgie der Steigerung, die auch den skeptischen Hörer mitreißt. Die mächtige Gebärde des »Seid umschlungen« kündigt den Höhepunkt des Satzes an: »Brüder, überm Sternenzelt / Muss ein lieber Vater wohnen« heißt es da, und die Musik schwenkt nun um in einen archaisch sakralen Stil, der allerdings unerhörte Klänge hervorbringt. Eine freie Akkordfolge erhebt sich zu einem flimmernden Septnonenakkord, der unfasslich weit weg scheint. Bevor die Doppelfuge loslegt, und mit ihr der finale Freudenjubiläum, hält die Musik staunend inne vor der Unendlichkeit des Alls. Sie sprengt den immanenten Raum und weitet den Blick ins Transzendente. Die alte Vorstellung jener überirdischen Sphärenmusik klingt an, die die Welt im Innersten zusammenhält, im Menschen nachschwingt, und alles in umfassender Harmonie vereint.

Wie wenig andere Kunstwerke wurde Beethovens Neunte politisch banalisiert: die Patrioten des Vormärz haben sie als Wunschbild der nationalen Einigung vorgeführt, die Kommunisten beschworen mit ihr proletarischen Kollektivgeist. Ungeachtet ihrer durchaus widerständigen Sperrigkeit ist die »nie dagewesene« Symphonie heute zur beliebten Feierstunden-Musik mutiert. Sie verschafft uns an Silvester oder zu besonderen Anlässen ein erhebendes Wir-Gefühl, steht im Einklang mit der freiheitlich-demokratischen Grundordnung und schmeichelt der Richtigkeit unserer Gesinnung. Aber wenn die Feierstunde endet, sehen wir: Nie war die im *Finale* ausgedrückte Hoffnung so utopisch wie heute. Die Menschen sind in ihrem globalen Dorf zusammengerückt, aber beäugen sich umso misstrauischer in Angst und Hass und Gier. Die Realität scheint dem Ideal zu höhnen. Die vom Terror zerrissene Welt bietet keinen Anlass zur Freude. Nur wer auch diesen Schrecken mitempfindet, versteht die Botschaft der Neunten wirklich. Es bleibt uns nichts anderes übrig, als sie wieder von vorn zu beginnen.

## **GESANGSTEXT**

### **Ludwig van Beethoven Symphonie Nr. 9**

Auf Friedrich Schillers Ode »An die Freude«

#### **Rezitativ (Bariton-Solo)**

O Freunde, nicht diese Töne!  
Sondern lasst uns angenehmere anstimmen  
Und freudenvollere!

## **Soli und Chor**

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmlische, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,  
Eines Freundes Freund zu sein,  
Wer ein holdes Weib errungen,  
Mische seinen Jubel ein!

Ja, wer auch nur eine Seele  
Sein nennt auf dem Erdenrund!  
Und wer's nie gekonnt, der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur;  
Alle Guten, alle Bösen  
Folgen ihrer Rosenspur.

Küsse gab sie uns und Reben,  
Einen Freund, geprüft im Tod;  
Wollust ward dem Wurm gegeben,  
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen  
Durch des Himmels prächt'gen Plan,  
Laufet, Brüder, eure Bahn,  
Freudig wie ein Held zum Siegen.

Freude, schöner Götterfunken ...

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!  
Brüder, überm Sternenzelt  
Muss ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen?  
Ahnest du den Schöpfer, Welt?  
Such ihn überm Sternenzelt!  
Über Sternen muss er wohnen.

Seid umschlungen ...  
Freude schöner Götterfunken ...

## Von Pult zu Pult (11)

Februar / März 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 geübt 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](http://br-so.de) sowie weiterhin in den Programmheften.

## BIOGRAPHIEN

### Sally Matthews

Sally Matthews gewann 1999, noch während ihrer Gesangsausbildung an der Guildhall School of Music and Drama in London, den Kathleen Ferrier Award. Anschließend wurde die britische Sopranistin in das Young Artists Programme der Royal Opera Covent Garden in London aufgenommen. Seither ist sie regelmäßig an führenden Opernhäusern wie dem Théâtre de la Monnaie in Brüssel, der Dutch National Opera, dem Theater an der Wien und der Glyndebourne Festival Opera in Rollen wie Fiordiligi (*Così fan tutte*), Madeleine (*Capriccio*) und Anne Truelove (*The Rake's Progress*) zu erleben. 2016 debütierte sie bei den Salzburger Festspielen als Silvia in der Uraufführung von Thomas Adès' Oper *The Exterminating Angel*, eine Rolle, mit der sie bald darauf ihren Einstand an der New Yorker Met gab und zum Royal Opera House zurückkehrte. Sally Matthews arbeitet regelmäßig mit renommierten Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra und den Berliner Philharmonikern unter Dirigenten wie Antonio Pappano, Simon Rattle und Daniel Harding. Ihr Konzertrepertoire umfasst etwa Mendelssohns *Lobgesang-Symphonie*, Mahlers Symphonien Nr. 2, 4 und 8, Bergs *Sieben frühe Lieder* sowie Bruckners f-Moll-Messe, die sie erst kürzlich mit dem BR-Symphonieorchester unter Mariss Jansons zur Aufführung brachte. Sie ist gern gesehener Gast bei den BBC Proms und wirkte dort 2017 mit dem BBC Symphony Orchestra unter Kazushi Ono an der europäischen Premiere von Mark-Anthony Turnages *Hibiki* mit. Im Sommer 2019 wird sie die Titelrolle in Dvořáks *Rusalka* am Glyndebourne Opera House gestalten. Kommende Höhepunkte sind Auftritte mit dem Pianisten Simon Lepper im Théâtre de la Monnaie in Brüssel, in der Londoner Wigmore und in der New Yorker Carnegie Hall.

### Gerhild Romberger

Nach dem Studium der Schulmusik an der Musikhochschule in Detmold, an der Gerhild Romberger inzwischen selbst eine Professur innehat, schloss die Altistin ihre Gesangsausbildung bei Heiner Eckels mit dem Konzertexamen ab. Kurse für Liedgestaltung bei Mitsuko Shirai und Hartmut Höll ergänzten ihr Studium. Ihren künstlerischen Schwerpunkt legt Gerhild Romberger auf den Konzertgesang. Hier umfasst ihr Repertoire alle großen Alt- und Mezzopartien vom Barock bis zu Werken des 20. Jahrhunderts. Auch Liederabende sowie die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik bilden einen großen Teil ihrer Arbeit. Besonders intensiv widmet sie sich dem Schaffen Gustav Mahlers. Wichtige Stationen der vergangenen Jahre waren Konzerte mit Manfred Honeck, der sie u. a. für Mahler-Symphonien, Beethovens *Missa solemnis* und die *Große Messe* von Walter Braunfels einlud, ihre Arbeit mit den Berliner Philharmonikern unter Gustavo Dudamel, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Herbert Blomstedt sowie dem Leipziger Gewandhausorchester unter Riccardo Chailly. Außerdem gastierte sie bei den Wiener und Bamberger Symphonikern unter Daniel Harding, an der Mailänder Scala unter Franz Welser-Möst und Riccardo Chailly sowie bei den Wiener Philharmonikern unter Andris Nelsons. Auch mit Chor und Symphonieorchester des BR verbinden Gerhild Romberger große Erfolge. Gemeinsam mit Mariss Jansons brachte sie Mahlers Zweite Symphonie und *Kindertotenlieder* sowie Beethovens C-Dur-Messe zur Aufführung, die auch auf CD erschienen ist. Die Einspielung von Mahlers Dritter Symphonie unter Bernard Haitink wurde 2018 mit dem BBC Music Magazine Award als »Recording of the Year« ausgezeichnet. Ihre erste Solo-CD mit Liedern von Mahler veröffentlichte Gerhild Romberger 2016 an der Seite von Alfredo Perl.

## Mark Padmore

Nach Abschluss seiner Gesangsausbildung am King's College in Cambridge etablierte sich der britische Tenor rasch als Barock-Experte. Besondere Anerkennung erhielt er für seine Interpretationen des Evangelisten in den Bach'schen Passionen, u. a. mit den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle in der »Ritualisierung« von Peter Sellars. Auch beim BRSO war Mark Padmore – im Rahmen seiner Residenz 2016/2017 – bereits als überragender Evangelist zu erleben: in der *Johannes-Passion* unter Herbert Blomstedt im März 2017. Wie im Konzertsaal widmet sich der Tenor auch auf der Opernbühne gerne Werken des Barock, doch ist er ebenso im modernen und zeitgenössischen Repertoire verankert. Er sang Captain Vere in Britten's *Billy Budd* sowie Hauptrollen in Harrison Birtwistles *The Corridor* und *The Cure* und George Benjamins *Written on Skin*. 2018 begeisterte er das Publikum des Londoner Royal Opera House in der Uraufführung von Tansy Davies' *Oper Cave*. Zahlreiche Komponisten, darunter Thomas Larcher, Mark-Anthony Turnage und Hans Zender, schrieben Werke für ihn. Als Liedsänger widmet sich Mark Padmore u. a. den drei Zyklen Schuberts – die Aufnahme mit Paul Lewis wurde mit dem Gramophone Vocal Solo Award ausgezeichnet. Für Schumanns *Dichterliebe* mit Kristian Bezuidenhout gewann er 2011 einen Edison Klassiek Award. Auch aus der Arbeit mit Symphonieorchester und Chor des BR gingen mehrere CDs hervor: Britten's *War Requiem* unter Mariss Jansons, Beethovens *Missa solennis* und Haydns *Schöpfung* unter Bernard Haitink. Zuletzt gastierte der Tenor beim BR im September 2018 mit Mendelssohns *Elias* unter Masaaki Suzuki. Mark Padmore wurde 2016 von *Musical America* zum »Vocalist of the Year« ernannt und ist Artistic Director des St Endellion Summer Music Festival in Cornwall.

## Gerald Finley

Der gebürtige Kanadier, der am Royal College of Music in London, am King's College in Cambridge und im National Opera Studio studierte, legte den Grundstein seines internationalen Renommées mit den großen Bariton-Partien Mozarts, Don Giovanni, Don Alfonso und Graf Almaviva, die ihn auf alle wichtigen Bühnen der Welt führten. In den letzten Jahren wurde er vielfach für seine Wagner-Interpretationen gefeiert. Er verkörperte Hans Sachs in Glyndebourne und an der Opéra de Paris, Wolfram an der Lyric Opera of Chicago und Amfortas am Royal Opera House in London sowie zuletzt 2018 mit den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle in Baden-Baden. Sein Repertoire umfasst weiterhin Golaud (*Pelléas et Mélisande*), Scarpia (*Tosca*), die Titelrollen aus *Evgenij Onegin* und *Guillaume Tell* sowie Jago (*Otello*), mit dem er zuletzt im Herbst 2018 an der Bayerischen Staatsoper unter Kirill Petrenko zu erleben war. Auch in der zeitgenössischen Oper ist Gerald Finley zuhause: Er sang u. a. in Mark-Anthony Turnages *Anna Nicole* und *The Silver Tassie*, in Kaija Saariahos *L'amour de loin* und den J. Robert Openheimer in John Adams' *Doctor Atomic* unter Alan Gilbert an der New Yorker Met. Die DVD dieser Produktion wurde mit einem Grammy ausgezeichnet. Einen weiteren Schwerpunkt in seinem Schaffen nimmt das Lied ein. In der langjährigen Zusammenarbeit mit dem Pianisten Julius Drake ist eine Reihe von CDs entstanden, u. a. mit Liedern von Barber, Britten, Ives, Ravel, Schubert und Schumann. Beim BR-Symphonieorchester war Gerald Finley zuletzt als Gefangener in Luigi Dallapiccolas *Il Prigioniero* unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen zu Gast. Der vielfach ausgezeichnete Bariton ist Commander of the Order of the British Empire und Officer of the Order of Canada.

## Chor des Bayerischen Rundfunks

Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der 1946 gegründete Chor des Bayerischen Rundfunks höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten ihn nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker und die Sächsische Staatskapelle Dresden, aber auch Originalklangensembles wie Concerto Köln oder die Akademie für Alte Musik Berlin schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster

Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann.

Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Zum Künstlerischen Leiter des Chores wurde 2016 Howard Arman berufen. In den Reihen musica viva (BR-Symphonieorchester) und Paradisi gloria (Münchener Rundfunkorchester) sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, so etwa den Diapason d'or 2018 für die CD mit Sergej Rachmaninows *Die Glocken*.

br-chor.de      facebook.com/brChor

## 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.

br-so.de      fb.com/BRSO      twitter.com/BRSO      instagram.com/BRSOOrchestra

## Bernard Haitink

Die Karriere des niederländischen Dirigenten Bernard Haitink, geboren und ausgebildet in Amsterdam, begann beim Niederländischen Radioorchester (Radio Filharmonisch Orkest), dessen Chefdirigent er 1957 wurde. Ein Jahr zuvor, gerade 27-jährig, dirigierte er erstmals das Orchester, mit dem ihn später eine langjährige, höchst erfolgreiche Zusammenarbeit verbinden sollte: das Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam. Von 1961 bis 1988, die ersten Jahre noch zusammen mit Eugen Jochum, war Bernard Haitink Musikalischer Direktor und Chefdirigent des traditionsreichen Orchesters. Weitere Positionen als Musikalischer Direktor bzw. Chefdirigent hatte er beim London Philharmonic Orchestra (1967–1979), bei der Glyndebourne Festival Opera (1978–1988), am Londoner Royal Opera House Covent Garden (1988–2002), bei der Staatskapelle Dresden (2002–2004) sowie beim Chicago Symphony Orchestra (2006–2010) inne. Zudem ist er »Conductor Emeritus« des Boston Symphony Orchestra, »Patron« des Radio Filharmonisch Orkest, Ehrendirigent des Concertgebouworkest sowie Ehrenmitglied der Berliner und der Wiener Philharmoniker und des Chamber Orchestra of Europe.

Mit Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks verbindet Bernard Haitink seit seinem ersten Auftritt 1958 eine regelmäßige und herzliche Zusammenarbeit, aus der auch zahlreiche hochgelobte Plattenveröffentlichungen hervorgingen. Die zwischen 1988 und 1991 entstandene Gesamteinspielung von Wagners *Ring des Nibelungen* gilt bis heute als Meilenstein. Viele der in den letzten Jahren entstandenen Aufnahmen sind nun erstmals in einer 11 CDs umfassenden Box, *Bernard Haitink Portrait*, vereint, die der Bayerische Rundfunk zu Ehren des

90. Geburtstags seines hochgeschätzten Gastdirigenten herausgibt. Die Edition enthält die Symphonien Nr. 3, 4 und 9 von Gustav Mahler, Nr. 5 und 6 von Anton Bruckner, Beethovens *Missa solennis* sowie Haydns *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*.

Für seinen jahrzehntelangen Einsatz für die Musik erhielt Bernard Haitink zahlreiche Ehrungen und Auszeichnungen. Er trägt den Titel »Knight of the British Empire« und ist »Companion of Honour« des United Kingdom. 1991 wurde ihm der »Erasmus«-Preis, die höchste kulturelle Auszeichnung der Niederlande, verliehen, 2007 kürte ihn die Zeitschrift *Musical America* zum »Musiker des Jahres«. Er ist Träger des Ordens von Oranien-Nassau und des Ordens vom Niederländischen Löwen (Kommandeur). 2015 wurde Bernard Haitink mit dem Gramophone's Lifetime Achievement Award geehrt. Nach Ende der Spielzeit 2018/2019, in der er nicht nur seinen 90. Geburtstag, sondern auch seine 65-jährige Laufbahn als Dirigent feiert, wird Bernard Haitink ein Sabbatical nehmen.

## 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

Harald Hodeige: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 6./7. Oktober 2005; Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29./30. Oktober 2009; Biographien: Viviane Brodmann (Matthews); Vera Baur (Romberger, Padmore, Finley), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Chor, Symphonieorchester, Haitink); Interview Anne Schoenholtz und Herbert Zimmermann: Amélie Pauli.

### AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (*Meeres Stille und Glückliche Fahrt*); Bärenreiter, Kassel (Neunte Symphonie).