

JANSONS

HAMPSON

BEETHOVEN

WEILL

RESPIGHI

Donnerstag 16.5.2019

Freitag 17.5.2019

4. Abo B

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.00 Uhr

18/19

MARISS JANSONS

Leitung

THOMAS HAMPSON

Bariton

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Antje Dörfner

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 17.5.2019

Pausenzeichen:

Ilona Hanning im Gespräch mit Thomas Hampson

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 2 D-Dur, op. 36

- Adagio molto – Allegro con brio
- Larghetto
- Scherzo. Allegro – Trio
- Allegro molto

Kurt Weill

»Four Walt Whitman Songs« für Stimme und Orchester

- Beat! Beat! Drums! Moderato assai
- O Captain! My Captain! Moderato quasi andantino
- Come Up from the Fields, Father. Agitato
- Dirge for Two Veterans. Andante non troppo

Pause

Ottorino Respighi

»Pini di Roma«, Poema sinfonico per orchestra

- I pini di Villa Borghese. Allegretto vivace
- Pini presso una catacomba. Lento
- I pini del Gianicolo. Lento
- I pini della Via Appia. Tempo di Marcia

»Gewaltiger Feuergeist«

Zu Ludwig van Beethovens Zweiter Symphonie

Vera Baur

Entstehungszeit

Sommer oder Herbst 1800 bis Frühjahr 1802

Widmung

»À son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky«

Uraufführung

Erste öffentliche Aufführung am 5. April 1803 im Theater an der Wien in einer von Beethoven veranstalteten Akademie. Möglicherweise gab es zuvor bereits eine Privataufführung im Palais des Widmungsträgers, des Fürsten Lichnowsky.

Lebensdaten des Komponisten

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

»Warum wollen wir denn von dem Componisten [...] erwarten, dass er nur an hergebrachten Formen hange; nur immer dem Ohre schmeichle; nie uns erschüttere, und über das Gewohnte, wenn auch etwas gewaltsam, erhebe?« Nicht erst die bahnbrechende *Eroica* oder die dramatische Fünfte stießen aus Sicht der zeitgenössischen Hörer in musikalisches Neuland vor. Nein, schon die Zweite – heute und vor allem im Schatten der späteren Symphonien gerne als eher unbeschwerter Schöpfung unterschätzt – löste durchaus Irritationen aus. So hatte der Rezensent

der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, der sich anlässlich einer Aufführung der Zweiten 1812 die oben zitierte Frage stellte, beobachtet, dass »diese seltenen Producte Beethovens, die sich so sehr von dem Gewöhnlichen entfernen, im Allgemeinen nicht immer ihre Wirkung auf den Zuhörer hervorbringen.« Man konstatierte ein »übertriebenes Streben nach dem Neuen und dem Auffallenden« in diesem Werk, fand »einiges überkünstlich« und favorisierte »Beethovens frühere und freundlichere Sinfonie [die Erste in C-Dur].« Das *Finale* der Zweiten wurde gar als »allzu bizarr, wild und grell« beschrieben.

Heutige Hörer sollten die Einschätzungen von Beethovens Zeitgenossen durchaus ernst nehmen, denn sie lenken den Blick auf wesentliche Aspekte des Werkes: auf seine Eigenwilligkeiten und das Sich-Verweigern gegenüber dem bloß Gefälligen. Erstaunlicherweise wurde im Zusammenhang mit der Zweiten immer wieder erörtert, wie Beethoven in jenen tragischen Jahren 1801/ 1802, in denen er der Unaufhaltsamkeit seines Hörleidens gewahr wurde, ein vermeintlich so heiteres Werk schreiben konnte. Doch ist das Werk tatsächlich heiter? Wohl nur aus der heutigen Perspektive dessen, der ihm mit der Hörerfahrung späterer Musik nicht mehr frisch und unvoreingenommen begegnen kann. Die Rezipienten von einst jedenfalls urteilten anders. Aber auch unabhängig von der Frage des musikalischen Charakters der Zweiten ist bei einem Genie wie Beethoven nicht davon auszugehen, dass das Kunstwerk einer »einschichtig biographischen Determiniertheit« (Armin Raab) unterliegt. So sind bestimmte Gespanntheiten in Beethovens Musik sicherlich nicht Spiegel persönlichen Leidens, sondern eines enorm gesteigerten musikalischen Ausdruckswillens. Die Verzweiflung über seine Ertaubung teilte Beethoven in Worten mit, in einem bewegenden Brief an seinen Bonner Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler vom Juni 1801 und dem berühmten »Heiligenstädter Testament« vom Oktober 1802.

Dass sich in der Zweiten ein »gewaltiger Feuergeist« aussprach – so die schöne Wortprägung eines zeitgenössischen Kritikers –, belegen auch die erhaltenen Skizzen. In ihnen ist zu erkennen, dass sich Beethoven stets gegen die naheliegenden Möglichkeiten der Formulierung entschied und unkonventionelle Lösungen vorzog. Augenfällig sind vor allem ein neuer Sinn für das Dynamische, für jähe Wendungen und Brüche, eine Verschärfung der Kontraste zwischen Forte und Piano, zwischen Dur und Moll und eine Vorliebe für markige Sforzati, kurz: ein dramatischer Ton von »ostentativer Energie und Willenskraft« (Dieter Rexroth). Es begegnen Ereignisse verstörender Wirkung, etwa wenn in der langsamen Einleitung zum ersten Satz nach einer Passage ruhig fließender, dabei harmonisch zunehmend gespannter Girlanden ein abstürzender d-Moll-Akkord im Fortissimo des ganzen Orchesters hereinbricht – »eine Vorahnung des majestätisch düsteren d-moll-Themas der Neunten« (Paul Bekker). Unwirsch, geradezu roh gibt sich auch das Hauptthema im *Finale*, ein spannungsgeladenes, wiederum jäh abstürzendes Gebilde, aus dessen aggressiven dynamischen Akzenten – einer markanten Forte-Auftaktfigur mit einem Sforzato-Triller – viel von der ungestümen Energie des Satzes gewonnen wird. Ein unbekümmertes Kehraus-Thema sähe anders aus.

Erstmals überschreibt Beethoven den dritten Satz einer Symphonie mit *Scherzo* und verlässt damit spürbar den Tanzduktus des früheren Menuetts. Stattdessen wird man auch hier mit Widerborstigkeiten konfrontiert. Das Thema besteht aus simplen, melodisch völlig belanglosen Tonleiterschritten, doch ihre Präsentation in durchbrochener Arbeit und mit scharfen Forte-Piano-Wechseln fällt auf. Erst recht, wenn deren regelmäßige Folge im zweiten Teil der Phrase – kaum, dass man sie sich eingepägt hat – lustvoll gestört wird. Auch die idyllische Bläserweise des *Trios* ist nur von kurzer Dauer. Schon nach zwei Achttakt-Gruppen wird der Friede durch ein unfreundliches, amelodisches Grummeln in den Streichern durchbrochen.

So unkonventionell und exaltiert sich die Musik gibt, so sehr ist Beethovens Zweite aber auch ein Musterbeispiel an logischer, strukturell verdichteter Satzkunst. Bezüge werden über das ganze Werk gesponnen: Der bedrohliche d-Moll-Einbruch der langsamen Einleitung kehrt – verändert – im schnellen Hauptsatz (*Allegro con brio*) wieder, die Auftakt- und Trillerfigur des Finalthemas sind aus den ersten Takten der langsamen Einleitung gewonnen, und bestimmte motivische Elemente, meist sehr einfacher Natur wie Dreiklangsbrechungen oder die aus dem *Scherzo* bekannten Tonleitergänge, dienen als übergeordnetes Baumaterial. Bis auf die melodische Oase des langsamen Satzes bevorzugt Beethoven ein aus beliebigen Elementen zusammengesetztes, nicht liedhaft profiliertes thematisches Material, um es unkompliziert in Kleinstbestandteile zerlegen und aus diesen seine dynamischen und harmonischen Entwicklungen entwerfen zu können. So sind im

Schlusssatz der Auftakt und im Kopfsatz eine unspektakuläre Sechzehntelschleife aus dem ersten Thema von zentraler Bedeutung. Der große melodische Bogen, sich weit aussingende und selbst genügende »schöne« Themen interessieren Beethoven in seiner Zweiten Symphonie eigentlich nur im langsamen Satz. So sehr vor allem die Ecksätze auf Energie und Entwicklung angelegt sind, so sehr lädt das *Larghetto* zum inneren Verweilen ein. Das Cantabile darf ruhig und ungestört strömen, drängt mehr nach Wiederholung denn nach Dynamik, und selbst Überleitungs- und Schlussabschnitte sind so von Gesanglichkeit durchdrungen, dass es schwerfällt, die Themen voneinander abzugrenzen. Vier in sich geschlossene Gebilde kann man zählen, doppelt so viele, wie die Sonatenform erwarten ließe. In diesem Satz schenkt Beethoven dem Hörer überreiches melodisches Glück.

Ihre besondere Dynamik erhalten die Ecksätze in Beethovens Zweiter auch durch die hervorgehobene Bedeutung der Coda, ihre Zielrichtung auf das Ende des Satzes bzw. der ganzen Symphonie. Die Coda wird zu einer Art zweiter Durchführung, bezeichnenderweise hebt sie im Kopfsatz ganz ähnlich an wie die eigentliche Durchführung. Auch der Spannungshöhepunkt des Satzes ereignet sich in der Coda: ein über einer chromatisch ansteigenden Basslinie aufgebautes Fortissimo-Akkordfeld, das die Energie zu höchster Intensität führt und schließlich entlädt. Nimmt die Coda des eröffnenden *Allegro* noch etwa ein Fünftel des Satzes ein, so ist es beim *Finale* schon fast ein Drittel. Allein dies verleiht dem Schlusssatz besonderes Gewicht. Aber auch durch den dramatischen Impetus, mit dem das schroffe Kopfmotiv immer wieder Raum greift, ist er schier überwältigend. Umso überraschter ist man, wenn Beethoven das Motiv kurz vor Schluss auf einmal für ein paar Takte in vollkommen verändertem, jeder Spannung beraubtem und gelöstem Gewand präsentiert. Die Zeitgenossen hatten recht: Dieses *Finale* ist »kolossal«, »wild«, »bizarr« – bis auf den heutigen Tag. Ob Beethoven hier seinen Trotz, seine Auflehnung gegen das Schicksal eingeschrieben hat, bleibt spekulativ, die Gewalt, mit der der musikalische »Feuergeist« alles andere vergessen macht, spricht fast dagegen.

Brief Beethoven an Franz Gerhard Wegeler am 29. Juni 1801

Mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden [...] meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort. Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nicht möglich ist den Leuten zu sagen: Ich bin taub. Hätte ich irgendein anderes Fach, so ging's noch eher, aber in meinem Fache ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht gering ist, was würden diese hierzu sagen! – Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute gibt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal auch hör' ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. [...] Ich habe schon oft den Schöpfer und mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksale trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde. Ich bitte Dich, von diesem meinem Zustande niemanden, auch nicht einmal der Lorchen etwas zu sagen, nur als Geheimnis vertrau' ich Dir's an.

»My heart gives you love«

Zu Kurt Weills *Four Walt Whitman Songs*

Angelika Rahm

Entstehungszeit

1941/1942 und 1947;

O Captain! My Captain: Dezember 1941, Orchestrierung von Kurt Weill;

Beat! Beat! Drums!: Januar 1942, Orchestrierung von Kurt Weill;

Dirge for Two Veterans: Januar 1942, Orchestrierung vollendet durch Irving Schlein;

Come Up from the Fields, Father: Juli 1947, Orchestrierung durch Carlos Surinach

Uraufführung

Three Walt Whitman Songs: 2. März 1952 in New York unter der Leitung von Maurice Levine, mit Joseph James und dem »Y« Symphonic Workshop;

UA der *Four Walt Whitman Songs* nicht belegt

Lebensdaten des Komponisten

2. März 1900 in Dessau – 3. April 1950 in New York

Exil oder neue Heimat? Anders als die meisten der vor dem Naziregime nach Amerika Emigrierten entschied Kurt Weill diese Frage bereits, als er am 10. September 1935 mit einem Besuchervisum in New York eintraf: »Ich erinnere mich sehr gut an das Gefühl, das ich empfand, als das Schiff sich dem Hafen näherte, an der Freiheitsstatue und den Wolkenkratzern von Manhattan vorbei. Alle um uns herum brachen angesichts der fremdartigen Eindrücke in Rufe des Erstaunens aus, doch meine Frau und ich hatten das Gefühl, wir würden nach Hause kommen.« Und noch auf dem Schiff – so behauptete Weill später – fassten er und Lotte Lenya nicht nur den Entschluss, amerikanische Staatsbürger zu werden, sie wollten von nun an auch ausschließlich Englisch sprechen. Der Komponist war überzeugt, dass man nur dann in einem Land heimisch werden kann, wenn man auch in dessen Sprache zu Hause ist. »Es genügt nicht, wenn man in der Lage ist, beim Kellner eine Bestellung aufzugeben oder die Dialoge im Kino zu verstehen. Mein alter Freund und Lehrer Ferruccio Busoni pflegte zu sagen: ›Man fühlt sich erst dann in einer Sprache zu Hause, wenn man in ihr auch träumt und rechnet‹. Wie könnte ich Musik für Amerikaner schreiben, wenn ich nicht ihre Art zu denken und zu fühlen verstehen könnte, und ebenso all die verschiedenen Bedeutungen der Worte, mit denen sie sich ausdrücken.«

Mit dieser entschiedenen Einstellung, gepaart mit Offenheit, Wissbegierde sowie Zuneigung für Amerika und das amerikanische Lebensgefühl, sprach er nicht nur innerhalb eines Jahres perfekt Englisch, es gelang ihm ebenso rasch, neue Wurzeln zu schlagen. Auch in der Musik Amerikas: Zwischen 1936 und seinem frühen Tod 1950 vollendete Kurt Weill, der mit 19 Jahren festgestellt hatte, »dass das Theater meine eigentliche Domäne werden würde«, neben vielen weiteren Kompositionen nicht weniger als zehn Musiktheaterwerke. Und er erfüllte sich dabei mit *Street Scene* seinen Traum von einer ›Broadway Opera‹, einer originär amerikanischen Oper in neuer Form. Die Melange der Mittel aus Oper und Musical sollte die Entwicklung des amerikanischen Musiktheaters maßgeblich beeinflussen – bis hin zu Leonard Bernsteins *West Side Story*. Auch in seiner neuen Heimat blieb Weill ein politischer Mensch, so verfolgte er gleichermaßen aufmerksam wie besorgt die Entwicklungen und den Kriegsbeginn in Europa. Nach dem Überfall auf Pearl Harbor und dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg engagierte er sich für die Mobilisierungskampagne, ließ sich für die Einberufung registrieren und stellte sein Talent in den Dienst der Kriegsanstrengungen: »In den Jahren bis 1944 entstanden im Auftrag des *Office of War Information* Songs für Kurzwellensendungen nach Deutschland sowie patriotische Lieder, Melodramen und Rundfunkmusik für Amerika, er arbeitete aktiv an Programmen mit, die vor den Arbeitern der großen Rüstungsfabriken und Werften an der Ostküste aufgeführt wurden, im Auftrag der US-Army schrieb er Musik zu einem Programm für die kämpfende Truppe, schließlich war er 1944/1945 auch mit zwei Arbeiten an der Anti-Nazi-Produktion Hollywoods beteiligt« (Jürgen Schebera).

All das zeigt, wie sehr sich Kurt Weill als Amerikaner fühlte, lange bevor er 1943 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt. Um diese überhaupt beantragen zu können, reiste das Ehepaar Weill-Lenya – nachdem das mehrfach verlängerte Besuchervisum abgelaufen war – im August 1937 mit

einem Einwanderungsvisum von Kanada aus erneut in die Vereinigten Staaten ein. Zu diesem ebenso formalen wie symbolischen Akt erhielt Kurt Weill von einem Freund ein denkwürdiges Geschenk: Paul Green, Dramatiker, Pulitzer-Preisträger und Librettist seines ersten in der neuen Heimat entstandenen Bühnenwerks *Johnny Johnson*, überraschte ihn mit der Universal Library-Ausgabe der Gedichtsammlung *Leaves of Grass* von Walt Whitman (1819–1892). Diesem Werk begegnete Weill damit allerdings nicht zum ersten Mal, schon 1926 hatte er als Redakteur der Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* einen Artikel über Whitman verfasst.

Im deutschsprachigen Raum hatte bereits 1868 die Whitman-Rezeption mit Ferdinand Freiligraths Übersetzung einer Auswahl seiner Gedichte begonnen. In der Weimarer Republik aber genoss der große amerikanische Dichter geradezu Kultstatus, woran die beiden 1919 erschienenen Übersetzungen von Hans Reisiger und Johannes Schlaf (unter dem Titel *Grashalme*) entscheidenden Anteil hatten. »In der zum Mythos gewordenen Person Whitmans, des ›Sängers der Demokratie‹ und ›Krankenpflegers‹ der zum Teil verelendeten Gesellschaft, sahen die demokratische Linke zwischen den Kriegen und viele Gegner der Nationalsozialisten ihren literarischen Verbündeten« (Werner Grünzweig). Zu den Bewunderern zählten prominente Literaten wie Thomas Mann, Stefan Zweig und Franz Werfel, aber auch eine ganze Reihe von Komponisten, die seine ins Deutsche übertragenen Gedichte vertonten. Den Anfang machten dabei Othmar Schoeck (1915), Paul Hindemith (1919), Franz Salmhofer (1924) und Franz Schreker (1924).

Die von Paul Green geschenkte Whitman-Ausgabe ist heute im Besitz des Weill-Lenya Research Centers in New York. In diesem Buch haben sich zwei Notizzettel erhalten mit zehn Gedichttiteln in Weills Handschrift, wohl weil er mit dem Gedanken spielte, diese Texte in Musik zu setzen. So schrieb er am 20. Februar 1941 an Ira Gershwin, er plane die Komposition einiger Lieder für Konzertsänger, »not popular songs but ›Lieder‹«. Einige Monate lang blieb dieses Projekt nicht weiter erwähnt, doch nach dem Überfall auf Pearl Harbor vertonte Weill drei Gedichte aus *Leaves of Grass* für Gesang und Klavier. Wobei er Texte auswählte, die Whitman während des Amerikanischen Bürgerkriegs geschrieben hatte und die um Krieg, Tod, Verlust und Trauer kreisen.

Zuerst, im Dezember 1941, entstand *O Captain! My Captain!*, im darauf folgenden Januar *Beat! Beat! Drums!* sowie *Dirge for Two Veterans*. Unter dem Titel *Three Walt Whitman Songs* wurden sie im Sommer 1942 in der Reihenfolge ihrer Entstehung publiziert. Ein Exemplar sandte Weill mit persönlicher Widmung an Paul Robeson in der Hoffnung, den berühmten Bass-Bariton für die Uraufführung gewinnen zu können. Robeson, Sohn eines ehemaligen Sklaven, war Bürgerrechtler, Autor, Sänger und, seit seiner Rolle des Joe (*Ol' Man River*) in der Verfilmung des Musicals *Show Boat* (1936), ein beliebter Bühnen- und Filmschauspieler. Hätte Weill diesen Star als Interpreten seiner Lieder gewinnen können, ihre Aufführungsgeschichte wäre sicherlich anders verlaufen. Doch eine Reaktion Robesons ist nicht dokumentiert, und Kurt Weill sollte eine öffentliche Aufführung nicht mehr erleben.

Kurz nach der Drucklegung hatte Weill Ira Gershwin informiert, dass die Whitman-Lieder von John Charles Thomas, einem führenden Bariton der New Yorker Metropolitan Opera, auf Platte aufgenommen werden würden. Wahrscheinlich für diesen Zweck erstellte Weill eine nicht datierte Orchesterfassung, wobei er selbst nur die ersten beiden Lieder instrumentierte, bei *Dirge for Two Veterans* brach er nach 26 Takten ab und überließ die Komplettierung seinem Assistenten Irving Schlein. Ein markantes Merkmal der Orchestrierung zeigt sich im Einsatz des umfangreichen Schlagwerks (Pauken, Vibraphon, Röhrenglocken, kleine und große Trommel, zwei Rührtrommeln, Becken, Triangel, Gong und Tamtam), mit dem der militärische Kontext der Werke sofort ohrenfällig wird.

Zur angekündigten Platteneinspielung kam es dann aus unbekanntem Gründen entweder nicht oder sie wurde nie veröffentlicht. Erst nach dem Krieg, im Juli 1947, erwähnte Weill die Whitman-Vertonungen erneut, als er seinem Freund und Nachbarn Maxwell Anderson berichtete: »Ich habe kürzlich wieder einige Whitman-Lieder geschrieben. Sie werden bei Concert Hall Records aufgenommen.« Von diesen »einigen« ist allerdings nur *Come Up from the Fields, Father* überliefert. Für die Einspielung vom Sommer 1947 fügte Weill diese neue Vertonung den drei Liedern von 1941/1942 hinzu, zugleich änderte er die Reihenfolge der so entstandenen *Four Walt Whitman Songs*. (In dieser neuen Anordnung werden sie übrigens auch im heutigen Konzert zu hören sein.) Nach gemeinsamer Probenarbeit mit dem Komponisten sang der Tenor William Horne die für ihn transponierten Lieder auf Platte ein, am Klavier begleitet von Adam Garner.

Die vier von Weill ausgewählten Gedichte entstanden 1865/1866 und thematisieren Whitmans bittere Erfahrungen als Krankenpfleger in den Lazaretten des Amerikanischen Bürgerkriegs. Wie viele seiner Komponistenkollegen griff Weill bei der Vertonung in die Gedichttexte ein. Wobei seine Vorgehensweise stets einleuchtend und musikdramaturgisch begründet erscheint, etwa wenn er *Beat! Beat! Drums!* in einen Rahmen setzt, indem er die Anfangszeile am Ende wiederholt, oder in *Dirge for Two Veterans* durch das Weglassen einer Strophe die Verdichtung der Liedprogrammatur erzielt. Seine Komposition ist dabei erkennbar um Textverständlichkeit bemüht.

Beat! Beat! Drums! wirkt auf den ersten Blick durchaus ambivalent: Sind seine drei siebenzeiligen Strophen mit den freien Rhythmen ohne Endreime nun ein Ruf zu den Waffen oder Schreckensszenario? Whitman beschwört den Klang von Trommeln und (Signal-)Hörnern, der – als Metapher für den Krieg – das alltägliche Leben überrollt und unerbittlich Alles und Jeden erfasst: Kirche und Schule, Mutter und Kind, Anwalt und Sänger. Weill unterstreicht die lyrische mit seiner musikalischen Rhetorik. So bestimmen Pauken und Rührtrommeln den aggressiven ostinaten Grundrhythmus (»not fast, in strong unchanging rhythm«) des Lieds mit seiner markanten Quartens-Quinten-Harmonik, scharf wie Fanfaren durchschneiden Trompeten und Posaunen die deklamatorisch geführte Singstimme.

Im größten Gegensatz dazu stehen Text und Musik von *O Captain! My Captain!* In Whitmans Œuvre bildet sein bereits zu Lebzeiten populärstes Gedicht – noch heute von amerikanischen Schulklassen rezitiert und Cineasten aus dem Filmklassiker *Der Club der toten Dichter bekannt* – mit den gleichmäßigen, gereimten Strophen eine signifikante Ausnahme. Darin betrauert ein Matrose seinen Kapitän, der die Einfahrt des siegreichen Schiffes in den sicheren Hafen nicht mehr erlebt. Es war Whitmans Abgesang auf Präsident Lincoln, der im April 1865, nur wenige Tage nach dem faktischen Ende des Bürgerkriegs, einem Attentat zum Opfer gefallen war. Achtzig Jahre später, im April 1945, übertrug man diese Klage auf Präsident Roosevelt, der kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs einer Hirnblutung erlag. Weill orientierte sich in seiner Umsetzung an der vorgegebenen Strophenform, ließ sie musikalisch aber gleichsam zerfließen. Die »populäre«, vielleicht auch leicht sentimentale Musiksprache der ersten Strophe verwandelt sich, wird zunehmend tiefsinniger und komplexer. Während in der zweiten Strophe lediglich die Begleitung variiert, findet in der dritten Strophe auch die Gesangsstimme neue Wege und mündet erst mit dem Satzsatz wieder in die Melodie der ersten und zweiten Strophe.

Come Up from the Fields, Father komponierte Weill durch und gestaltete es geradezu illustrativ wie die tragische Szene eines Versdramas. Eine Farmersfamilie erhält brieflich die Nachricht von der Verwundung des Sohnes an der Front, doch während die Mutter den Brief liest, ist der Soldat bereits tot. Die friedliche Naturidylle, die Aufregtheit des dramatischen Ereignisses und ein empathischer Blick auf die Mutter bilden die drei Handlungsebenen des längsten der vier Lieder. Die Orchesterfassung von *Come Up from the Fields, Father* stammt nicht von Weill, 1956 besorgte sie Carlos Surinach.

Gleich einer filmischen Aufblende beginnen Text wie Musik von *Dirge for Two Veterans*: Sonnenstrahlen gleiten über das Pflaster hin zu einem frisch ausgehobenen Doppelgrab, das für zwei gemeinsam Gefallene, Vater und Sohn, bestimmt ist. Der Trauerzug naht, die Trommeln und Hörner aus *Beat! Beat! Drums!* rufen jetzt nicht mehr zum Krieg, sondern begleiten zur ewigen Ruhe. In der fünften Strophe zitiert Weill das berühmte Trompetensignal *Taps*, das 1862 im Bürgerkrieg erstmals erklang und seit 1891 fester Bestandteil bei Begräbnissen der US-Army ist. Für die letzte Strophe lautet die Anweisung an das Orchester *dolcissimo*, während sich die Singstimme *dolce* an die beiden Toten wendet und sich mit der einzig wirklichen Kantilene des Liedes berührend verabschiedet: »My heart gives you love.«

»Die Stimme der amerikanischen Demokratie«

Angelika Rahm im Gespräch mit dem Bariton Thomas Hampson

AR Es ist wohl kein Zufall, dass Ihr Konzert mit Kurt Weills *Four Walt Whitman Songs* und das Datum von Walt Whitmans 200. Geburtstag in unmittelbarer zeitlicher Nähe stehen?

TH Nein, natürlich nicht. Man kann Walt Whitman nicht genug preisen und feiern! Er ist eine Instanz in der Welt, der Prophet und die Stimme der amerikanischen Demokratie. Wobei die Idee dazu von Mariss Jansons stammt, der dieses Stück in diesem Jahr unbedingt machen wollte. Wir haben uns vor einiger Zeit darüber unterhalten, ich glaube bei seinem Abschiedskonzert in Amsterdam, so dass das Werk auf der Liste mit einigen Projekten steht, die wir zusammen machen wollen.

AR Wie würden Sie Walt Whitmans Bedeutung erklären?

TH Walt Whitman gilt nicht nur als einer der größten amerikanischen Dichter, sondern auch als derjenige, der eine eigenständige amerikanische Dichtung überhaupt erst ermöglicht hat. Vor ihm bewegte sie sich innerhalb der formalen und sprachlichen Grenzen, wie sie aus England übernommen worden waren. Er brach damit und wies mit seinem Hauptwerk, der Gedichtsammlung *Leaves of Grass*, neue Bahnen.

Etwa 40 Jahre lang arbeitete er an seinem Gedichtband, erweiterte und revidierte ihn. Er beschrieb darin Natur und Landschaft, New York City und seine Bewohner, er reflektierte – für manche erschreckend offen – über sich selbst, seinen Körper, seine Wünsche und Bedürfnisse. Er wandte sich an die amerikanische Öffentlichkeit und mahnte – mit tiefem Glauben an die Demokratie und aus den bitteren Erfahrungen des Amerikanischen Bürgerkriegs – zur nationalen Einheit. Dies alles verfasste er in freien Versen, fernab einer poetischen Überhöhung in einer »Alltagssprache«, die gelegentlich auch den Slang mit einbezog. *Leaves of Grass* ist also ein Meilenstein der amerikanischen Kultur.

AR Was an den Gedichten macht es so faszinierend, sie in Musik zu setzen?

TH Sicherlich Inhalt und Form. Whitmans Sprache steckt voller Musikalität, und Musik ist eine zentrale Metapher in seinem Werk. Whitman wandelte sich durch seine Arbeit als Musikjournalist vom Opernverächter zum begeisterten Bewunderer, der vor allem den Gesang liebte. Er bekannte, ohne die Kunstform Oper wäre er nie imstande gewesen, *Leaves of Grass* zu schreiben. Ich finde, das ist eine gewaltige Aussage, und ich sehe in seinen Gedichten die Prinzipien von Arie, Rezitativ, Dialog usw. umgesetzt, den Austausch, das Stehenbleiben, das Nachdenken und das wahrnehmende Gehen. Diese neue musikalische Sprache mit ihren freien Rhythmen ermöglicht die Vertonung in der durchkomponierten Form. Und sicher wurden und werden die Komponisten auch von Whitmans Themen angesprochen, etwa dem Genuss des erfüllten Lebens in allen seinen menschlichen – auch körperlichen – Facetten, der Spiritualität fernab irgendwelcher Dogmen oder von seiner tiefen Menschlichkeit und Menschenliebe. Diese soziale Seite finde ich übrigens auch bei Kurt Weill wieder.

AR Kurt Weill schrieb in einem Brief an Ira Gershwin im Vorfeld seiner Whitman-Vertonungen, er beabsichtige »to compose a book of songs (not popular songs but »Lieder«) for concert singers«.

TH Da spricht er mir total aus dem Herzen, das ist fantastisch! Dahinter steckt der Gedanke, dass in Amerika die Unterscheidung zwischen ›popular song‹ und ›Lied‹ nichts mit einer Bewertung, mit Qualität zu tun, sondern einen ganz anderen Ursprung hat. Und wovon Weill da spricht, ist genau das, was ich auch immer betone und meinen Schülern beizubringen versuche: Ein Gedicht, das einen Komponisten dazu inspiriert, es musikalisch zu rahmen, wird zum Lied. Es ist ein zu Musik verdichteter poetischer Gedanke. Das Lied ist für mich eine herausragende und aufregende Kunstform. Und somit etwas völlig anderes als ein ›Popular Song‹ – solche hat Weill ja auch

geschrieben –, wo ein Gesangstext nach einem musikalischen Einfall gebastelt wird oder Komponist und Texter gemeinsam einen Song erarbeiten. Denken Sie an Rodgers and Hammerstein, Irving Berlin, Jerome Kern, Cole Porter usw. Beim Lied war das Gedicht zuerst da und erfährt durch die Musik eine Erweiterung. Kurt Weills Vertonungen der vier Walt Whitman-Gedichte sind durchaus amerikanische ›Lieder‹. Und es ist schon interessant, dass Weill selbst so präzise unterschieden hat.

AR Bei der Beschäftigung damit fielen mir immer wieder die Soldatenlieder von Gustav Mahler ein. Können Sie das nachvollziehen?

TH Absolut, diese Parallelen zu erkennen, finde ich wichtig. Ich glaube zwar nicht, dass Weill bewusst die Mahler-Lieder fortsetzen wollte, aber er war sicher davon beeinflusst. Mahlers Soldatenlieder sind ja ebenfalls nicht affirmativ oder kriegsverherrlichend, sondern desillusionierend und (gesellschafts-)kritisch, seine Betrachtungsweise ist die eines Außenseiters. Man meint, einen Anflug von Kriegsbegeisterung zu spüren, aber das Bedauern folgt gleich nach. So bleiben bei Mahler wie Weill Verlust und Trauer, und beide verwenden Zitate und Instrumente der Militärmusik.

AR Weill schrieb drei seiner Walt Whitman Songs 1941/1942. Fünf Jahre später fügte er *Come Up from the Fields, Father* hinzu, und änderte die Reihenfolge der Lieder. War das ein musikdramaturgischer Akt, ist so ein erzählerischer Bogen entstanden, ein Liederzyklus?

TH Es ist ein Zyklus in seiner Verbindung diverser musikalischer Elemente und in der Thematik. Aber ob man so weit gehen sollte, immer alle vier Lieder zusammen aufzuführen, bin ich mir nicht sicher. *Come Up from the Fields, Father* ist in einer ganz anderen Stimmlage, nämlich für einen typischen ›Broadway-Tenor/Baritone‹ angelegt, während die anderen drei im lyrischen Baritonfach liegen, ähnlich wie bei Mahler. Hinzu kommt, dass die Orchesterfassung von *Come Up from the Fields, Father*, die Weill ja nicht selber erstellt hat, schon arg von den anderen differiert. Um zu einer musikalischen Einheit zu gelangen, kommt man um eine Bearbeitung nicht herum. Für meine Aufführung bei den Salzburger Festspielen 2001 hat die Kurt Weill Foundation eine Fassung mit angeglichenen Tonarten erstellt.

AR In der Kritik von *Musical America* zum Erstdruck der *Walt Whitman Songs* stand, sie erforderten einen Sänger »with a dramatic voice and a dramatic temperament« ...

TH Dem kann ich nur zustimmen, wobei mit »dramatic« nicht unbedingt laut oder mit großer Stimme gemeint ist. Die Lieder erfordern einen absoluten Sinn für dramatisches Erzählen, denn es sind eigentlich kleine Szenen, die man mit der Stimme gestalten muss. Sie werden nicht von einer schwebenden Begleitung getragen, man muss das als echte Erzählung anbieten. Nehmen wir zum Beispiel *Dirge for Two Veterans*. Dafür braucht es wirklich einen Operngesang, wenn man so will, einen großen Stimmumfang – ähnlich wie bei Mahler – und lange Bögen, also eine gute Phrasierung. Dazu kommen hohe Ansprüche was Diktion, Textgestaltung und dynamische Flexibilität angeht. Das Lied mit seinen wunderschönen Melodien ist eben sehr herausfordernd, aber auch sehr ansprechend, sehr inspirierend. Ich glaube, das Publikum wird begeistert sein.

AR Auch, weil es Lieder zu hören bekommt, die äußerst selten aufgeführt werden.

TH Ich bin selbst überrascht, dass sie nicht bekannter sind, auch nicht in Amerika. In Salzburg waren die Whitman-Lieder von Kurt Weill 2001 Teil meines vierteiligen Projekts *I Hear America Singing – Eine ungewöhnliche Reise durch amerikanische Lyrik-Vertonungen* mit Dennis Russel Davies und dem Radio-Symphonieorchester Wien. Damals fanden sie sehr viel Anklang. Auch bei einem Konzert in meiner Heimatstadt Spokane reagierten die Zuhörer unglaublich positiv. Ich habe die drei frühen Lieder auch schon öfter in der Klavierfassung gegeben und finde sie sehr spannend. Aber ich gestehe, meine letzte Aufführung muss schon über zehn Jahre zurückliegen. Wobei ich die Lieder immer wieder angeboten habe, sei es beim New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony Orchestra oder den anderen amerikanischen Orchestern – sie winken alle

ab. Es ist wohl eine zu große Herausforderung, sie wollen es nicht machen, auch weil sie glauben, dass das Publikumsinteresse fehlt.

AR Umso erfreulicher, dass Mariss Jansons sie jetzt aufführen möchte.

TH Na, das war ein Anruf, da bin ich einfach vor Freude herumgehüpft. Ich hüpfte sowieso, wenn der Mariss anruft. Wir sind sehr befreundet und arbeiten und musizieren sehr gerne miteinander. Und dass es jetzt im Whitman-Jahr klappt, ist einfach wahnsinnig schön.

Kurt Weill: *Four Walt Whitman Songs*

Vier Gedichte aus Walt Whitmans *Leaves of Grass*

Beat! Beat! Drums!

Beat! Beat! Drums! – Blow! Bugles! Blow!

Through the windows – through doors – burst like a ruthless force,
Into the solemn church, and scatter the congregation;
Into the school where the scholar is studying,
Leave not the bridegroom quiet – no happiness must he have now with his bride,
Nor the peaceful farmer any peace, ploughing his field or gathering his grain;
So fierce you whirr and pound you drums – so shrill you bugles blow.

Beat! Beat! Drums! – Blow! Bugles! Blow!
Over the traffic of cities – over the rumble of wheels in the streets;
Are beds prepared for sleepers at night in the houses? No sleepers must sleep in those beds;
No bargainers' bargains by day – no brokers or speculators – would they continue?
Would the talkers be talking? Would the singer attempt to sing?
Would the lawyer rise in the court to state his case before the judge?
Then rattle quicker, heavier drums – you bugles wilder blow.

Beat! Beat! Drums! – Blow! Bugles! Blow!
Make no parley – stop for no expostulation;
Mind not the timid – mind not the weeper or prayer,
Mind not the old man beseeching the young man;
Let not the child's voice be heard, nor the mother's entreaties,
Make even the trestles to shake the dead where they lie awaiting the hearses,
So strong you thump, O terrible drums – so loud you bugles blow.
Beat! Beat! Drums! – Blow! Bugles! Blow!

O Captain! My Captain!

O Captain! My Captain! Our fearful trip is done;
The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won;
The port is near, the bells I hear, the people all exulting,
While follow eyes the steady keel, the vessel grim and daring:
But O heart! Heart! Heart!
O the bleeding drops of red,
Where on the deck my Captain lies,
Fallen cold and dead.

O Captain! My Captain! Rise up and hear the bells;
Rise up – for you the flag is flung – for you the bugle trills;
For you bouquets and ribbon'd wreaths – or you the shores a-crowding;
For you they call, the swaying mass, their eager faces turning;
Here Captain! Dear father!
This arm beneath your head;
It is some dream that on the deck,
You've fallen cold and dead.

My Captain does not answer, his lips are pale and still;
My father does not feel my arm, he has no pulse nor will;
The ship is anchor'd safe and sound, its voyage closed and done;
From fearful trip, the victor ship, comes in with object won;
Exult, O shores, and ring, O bells!
But I, with mournful tread,
Walk the deck my Captain lies,
Fallen cold and dead.

Come Up from the Fields, Father

Come up from the fields, father, here's a letter from our Pete,
And come to the front door mother, here's a letter from thy dear son.
Lo, 'tis autumn,
Lo, where the trees, deeper green, yellower and redder,
Cool and sweeten Ohio's villages with leaves fluttering in the mod'rate wind,
Where apples ripe in the orchards hang and grapes on the trellis'd vines,
[Smell you the smell of the grapes on the vines?
Smell you the buckwheat where the bees were lately buzzing?]

Above all, lo, the sky so calm, so transparent after the rain, and with wondrous clouds,
Below too, all calm, all vital and beautiful, and the farm prospers well.
Down in the fields all prospers well,
But now from the fields come father, come at the daughter's call,
And come to the entry mother, to the front door come right away.

Fast as she can she hurries, something ominous, her steps trembling,
She does not tarry to smooth her hair nor adjust her cap.

Open the envelope quickly,
O this is not our son's writing, yet his name is sign'd,
O a strange hand writes for our dear son, O stricken mother's soul!
All swims before her eyes, flashes with black, she catches the main words only,
Sentences broken, »gunshot wound in the breast, [cavalry skirmish], taken to hospital,
At present low, but will soon be better.«

[Ah now the single figure to me,
Amid all teeming and wealthy Ohio with all its cities and farms,
Sickly white in the face and dull in the head, very faint,
By the jamb of a door leans.
»Grieve not so, dear mother«, (the justgrown daughter speaks through her sobs,
The little sisters huddle around speechless and dismay'd),
»See, dearest mother, the letter says Pete will soon be better.«]

Alas poor boy, he will never be better, (nor may-be needs to be better, tha brave and simple soul),
While they stand at home at the door he is dead already.
The only son is dead.

But the mother needs to be better,
She with thin form presently drest in black,
By day her meals untouch'd, then at night fitfully sleeping, often waking,
In the midnight waking, weeping, longing with one deep longing,
O that she might withdraw unnoticed, silent from life escape and withdraw,
To follow, to seek, to be with her dear dead son.

Dirge for Two Veterans

The last sunbeam
Lightly falls from the finish'd Sabbath,
On the pavement here, and there beyond it is looking,
Down a new-made double grave.

Lo! The moon ascending!
Up from the east the silvery round moon,
Beautiful over the house tops, ghastly, phantom moon,
Immense and silent moon.

I see a sad procession,
And I hear the sound of coming full-key'd bugles,
All the channels of the city streets they're flooding,
As with voices and with tears.

I hear the great drums pounding,
And the small drums steady whirring,
And every blow of the great convulsive drums,
Strikes me through and through.

For the son is brought with the father,
In the foremost ranks of the fierce assault they fell,
Two veterans son and father dropt together,
And the double grave awaits them.

Now nearer blow the bugles,
And the drums strike more convulsive,
And the daylight o'er the pavement quite has faded,
And the strong dead-march enwraps me.

[In the eastern sky up-buoying,
The sorrowful vast phantom moves illumin'd,
'Tis some mother's large transparent face,
In heaven brighter growing.]

O strong dead-march you please me!
O moon immense with your silvery face you soothe me!
O my soldiers twain! O my veterans passing to burial!
What I have I also give you.

The moon gives you light,
And the bugles and the drums give you music,
And my heart, O my soldiers, my veterans,
My heart gives you love.

Schlagt! Schlagt! Trommeln!

Schlagt! Schlagt! Trommeln! – Blast! Hörner! Blast!

Durch die Fenster – durch die Türen – brechet ein mit Macht,
in die ehrwürdige Kirche und zersprengt die Gemeinde;
in die Schule, wo der Schüler lernt.

Lasst den Bräutigam nicht in Ruhe – kein Glück soll er jetzt mit seiner Braut genießen.
Auch dem friedsamem Bauern ist kein Frieden vergönnt, nicht beim Pflügen, nicht beim Ernten.
Darum schlagt und rührt wild, ihr Trommeln – darum schmettert gellend, ihr Hörner!

Schlagt! Schlagt! Trommeln! – Blast! Hörner! Blast!

Über den Verkehr der Städte – über das Rattern der Räder in den Straßen.

Sind in den Häusern Betten zur Nacht bereit? Kein Schläfer schlafe in diesen Betten.

Kein Händler treibe Geschäfte bei Tag – kein Makler oder Spekulant – wollen sie fortfahren?

Wollen die Redner sprechen? Die Sänger singen?

Will sich der Anwalt vor Gericht erheben, um dem Richter einen Fall darzulegen?

Dann schlagt, ihr Trommeln, noch schneller und fester – blast, ihr Hörner, noch wilder!

Schlagt! Schlagt! Trommeln! – Blast! Hörner! Blast!

Führt keine Verhandlung – wagt keinen Protest.

Kümmert euch nicht um die Furchtsamen – nicht um die Weinenden oder Betenden.

Kümmert euch nicht um den Alten, der den Jungen anfleht.

Hört nicht die Stimme des Kindes, nicht die Bitten der Mutter.

Baut die Gerüste, um die Toten aufzurütteln, die auf den Leichenwagen warten.

So fest schlagt, ihr schrecklichen Trommeln – so laut blast, ihr Hörner.

Schlagt! Schlagt! Trommeln! – Blast! Hörner! Blast!

Oh Kapitän! Mein Kapitän!

Oh Kapitän! Mein Kapitän! Vollendet ist unsere bange Fahrt.

Das Schiff hielt allem Unbill stand, und auch den Preis es errang.

Dem Hafen nah, hör ich die Glocken und der Leute Jubel,

die Blicke folgen dem ruhigen Kiel, dem festen, kühnen Schiff.

Doch mein Herz! Herz! Herz!

Oh blutrote Tropfen,

wo auf dem Deck mein Kapitän liegt,

gefallen, kalt und tot.

Oh Kapitän! Mein Kapitän! Steht auf und hört die Glocken!

Steht auf – für euch ist heut die Fahne gehisst – für euch bläst die Trompete.

Für euch die Blumen und Kränze – wegen euch die Massen am Strand.

Nach euch ruft die wogende Menge, euch erwarten die Gesichter gespannt.

Hier Kapitän! Lieber Vater!

Auf diesen Arm bett ich euer Haupt.

Es ist wie ein Traum, dass auf dem Deck

ihr liegt gefallen, kalt und tot.

Mein Kapitän antwortet nicht, die Lippen bleich und still.

Mein Vater fühlt nicht meinen Arm, er hat nicht Puls noch Kraft.

Das Schiff ist fest verankert jetzt, die Reise vorbei und aus.

Von banger Fahrt, das siegreiche Schiff kehrt mit Gewinn nach Haus.

Oh Ufer jubelt, oh Glocken läutet!

Doch ich, mit trauerndem Schritt,

geh auf dem Deck, wo mein Kapitän liegt,

gefallen, kalt und tot.

Komm von den Feldern heim, Vater

Komm von den Feldern heim, Vater, hier ist ein Brief von unserm Pete,
und komm zur Haustür, oh Mutter, hier ist ein Brief von deinem lieben Sohn.
Sieh, es ist Herbst,
sieh, wo die Bäume tiefer grün, gelber und röter,
Ohios Dörfer kühler und angenehmer machen, mit Blättern, die im sanften Wind flattern.
Wo die Äpfel reif im Obstgarten hängen und die Trauben an der Reben Spalier.
[Riechst du den Duft der Trauben an den Reben?
Riechst du den Buchweizen, wo die Bienen noch kürzlich gesummt?]

Über allem, sieh, der Himmel so still, so glasklar nach dem Regen und mit wundersamen Wolken.
Und hier herunter ist auch alles ruhig, voller Leben und wunderschön, und die Farm gedeiht.
Dort auf den Feldern alles wächst, doch jetzt von den Feldern komm, Vater, komm auf der Tochter Ruf!
Und komm zu der Tür, oh Mutter, zu der Haustür komm sogleich!

So schnell sie kann, eilt sie, ahnungsvoll zittert ihr Schritt,
sie verweilt nicht einmal, um ihr Haar zu glätten, oder die Haube zurechtzurücken.

Rasch, öffne den Umschlag!
Oh, das ist nicht die Handschrift unseres Sohnes, und doch ist es mit seinem Namen unterzeichnet.
Eine fremde Hand schreibt für unseren lieben Sohn. Oh verwundetes Mutterherz!
Alles verschwimmt vor ihren Augen, ihr wird schwarz, sie versteht nur die wichtigsten Worte, Satzketten, »Wunde von Gewehrkegel in der Brust, [Kavalleriegefecht], ins Krankenhaus gebracht, sein Zustand im Moment nicht gut, aber es wird ihm bald wieder bessergehen.«

[Ach, diese einsame Gestalt,
inmitten des lebendigen und wohlhabenden Ohio, mit all seinen Städten und Farmen,
totenbleich im Gesicht und dumpf im Kopf, äußerst ermattet,
lehnt sie am Türrahmen.

»Sei nicht traurig, liebe Mutter«, (die gerade erwachsene Tochter spricht es unter Schluchzen,
die kleinen Schwestern umringen sie wortlos und bestürzt),
»Denn siehst du, liebe Mutter, im Brief steht, dass es Pete bald wieder bessergeht.«]

Ach, armer Junge, ihm wird es nie mehr bessergehen, (es gibt auch kein Vielleicht mehr für die arme und einfache Seele),
während sie da daheim noch an der Tür stehen, ist er bereits tot.
Der einzige Sohn ist tot.

Doch der Mutter muss es wieder bessergehen,
sie ist so dünn, wie sie da schwarz gekleidet steht.
Untertags bleibt ihr Essen unberührt und in der Nacht schläft sie unruhig, schreckt oft auf,
um Mitternacht ist sie wach, weint, ist erfüllt von einem großen Sehnen.
Oh könnte sie sich nur unbemerkt, leise aus diesem Leben stehlen,
um ihm nachzufolgen und zu suchen ihren lieben, toten Sohn.

Klagegesang für zwei Veteranen

Der letzte Sonnenstrahl
des zu Ende gehenden Ruhetages
fällt sacht auf die Straße hier und blickt dort drüben
hinab in ein frisch ausgehobenes Doppelgrab.

Seht! Der Mond geht auf!
Geht auf vom Osten, der silbrig runde Mond,
wunderschön über den Hausdächern, totenbleich, Trugbild Mond,
gewaltiger, stiller Mond.

Ich sehe einen traurigen Zug
und höre den Klang der sich nähernden, volltönenden Hörner.
Alle Straßen der Stadt fließen über wie Kanäle
von Stimmen und von Tränen.

Ich höre das Pochen der großen Trommeln
und das stete Wirbeln der kleinen Trommeln.
Und jeder Schlag der großen, erschütternden Trommel
trifft mich durch und durch.

Denn jetzt wird der Sohn gebracht mit dem Vater.
Sie fielen in den ersten Reihen des erbitterten Angriffs,
zwei Veteranen – Sohn und Vater – fielen gemeinsam,
und das Doppelgrab wartet auf sie.

Näher nun klingen die Hörner,
und die Trommeln ertönen noch durchdringender,
und das Tageslicht auf der Straße ist nun verblasst,
und der mächtige Trauermarsch umfängt mich.

[Am östlichen Himmel aufsteigend,
erhellte sich das sorgenvoll gewaltige Trugbild,
wie einer Mutter rundes, durchscheinendes Antlitz
und wird am Himmel immer heller.]

Oh mächtger Trauermarsch, du beglückst mich!
Oh gewaltiger Mond, mit deinem silbernen Antlitz tröstest du mich!
Oh ihr beiden Soldaten! Oh meine Veteranen, auf dem Weg zum Begräbnis.
Alles, was ich habe, will ich euch schenken.

Der Mond schenkt euch Licht,
und die Hörner und Trommeln schenken euch Musik.
Und mein Herz, oh meine Soldaten, meine Veteranen,
mein Herz schenkt euch Liebe.

Übersetzung: Ursula Rasch

Kursiv = Einfügung von Kurt Weill
Text in eckigen Klammern = Kürzung des Gedichts von Kurt Weill

Im Klang der »ewigen Stadt«

Zu Ottorino Respighis *Pini di Roma*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Mai 1923 – Herbst 1924

Uraufführung

14. Dezember 1924 im Augusteo in Rom unter der Leitung von Bernardino Molinari

Lebensdaten des Komponisten

9. Juli 1879 in Bologna – 18. April 1936 in Rom

»Doch wenn ich nach Rom zurückkehre, verschließen sich mir Kopf und Hirn. Keine Note lässt sich herauspressen – nichts.« Nichts deutete darauf hin, dass Ottorino Respighi, seit 1913 Kompositionsprofessor am Konservatorium Santa Cecilia, von dieser Stadt zu drei Werken inspiriert werden sollte, die ihm Welt- und Nachruhm sicherten. Geplagt von Heimweh nach seiner Vaterstadt Bologna, bedrückte ihn vor allem die Grandiosität, welche die »ewige Stadt« prunkend zur Schau stellte: Hier müsse das Metermaß »auf beträchtlich mehr als 100 Zentimeter fixiert sein«. Dennoch forderten diese zunächst lähmenden Eindrücke Respighis Kreativität heraus, und gerade die Mischung aus Faszination und Befremden scheint sich schöpferisch ausgezahlt zu haben: Mit den 1916 entstandenen, wohl aber in einer langen »Inkubationszeit« gereiften *Fontane di Roma* war nicht nur das Eis zwischen ihm und der grandiosen Stadt gebrochen, sondern auch ein neuer Stil entstanden, der Respighis künstlerische Persönlichkeit zu voller Blüte brachte. Mit den *Pini di Roma* und den *Feste romane* (1928) ergänzte er das Werk später zu einer thematisch weit gespannten, sich steigernd aufeinander beziehenden Trilogie.

Unter Mithilfe von Arturo Toscanini, der sich sogleich für *Fontane di Roma* einsetzte, erzielte erstmals ein italienisches Instrumentalwerk weltweite Popularität. Die jahrhundertalte Vorherrschaft der Oper war damit gebrochen. Bereits in der Blütezeit des »Melodramma« unter dem späten Verdi, als Kritiker mit Begriffen wie »Sinfonismo« oder »Germanismo« unitalienische Umtriebe anprangerten, begeisterte sich eine kleine Schar von Abtrünnigen für Beethoven, Schumann, Liszt und Brahms. Anspruchsvolle Instrumentalmusik entstand bald auch auf italischem Boden, wenngleich zunächst noch unter der Fremdherrschaft teutonischer Einflüsse. Sich davon ganz zu lösen und Italien eine eigene Stimme im Konzert der Moderne zu geben, gelang erst der so genannten »Generazione degli Ottanta«, in den achtziger Jahren geborenen Komponisten wie Alfredo Casella und Gianfrancesco Malipiero. Auch wenn der stets von Schulen und Richtungen unabhängige Respighi einen eigenen Weg ins 20. Jahrhundert wählte, indem er zum Beispiel weiterhin Opern schrieb, teilte er doch die Aufbruchsstimmung dieser Generation. Ausgebildet von Giuseppe Martucci, examierte er natürlich mit einem Instrumentalwerk, den *Variazioni sinfoniche*, deren frühe Meisterschaft im Juni 1900 für Aufsehen sorgte. Als Mitglied des Stadtorchesters hatte Respighi sodann Gelegenheit, eine ganze Opernsaison in St. Petersburg zu verbringen – und fünf Monate bei Nikolaj Rimskij-Korsakow, dem berühmten Magier des Orchesterklanges, in die Lehre zu gehen.

Zu seinem eigenen symphonischen Stil fand Respighi, eher spät, im Rückgriff auf die verschiedensten Einflüsse: Dem märchenhaften Orchesterkolorit Russlands, dem feinsinnigen Impressionismus Frankreichs, dem Riesenorchester eines Richard Strauss entzog er ein gleichsam paneuropäisches Klangdestillat, das er mit der sinnlich eingängigen Melodie des »Belcanto« anreicherte und in die klaren und lichten Formen Italiens goss. Im Gegensatz zur einsätzigen Symphonischen Dichtung im Stil von Liszt und Strauss baut sich sein »Poema sinfonico« stets aus vier Sätzen auf, die nahtlos ineinander übergehen, aber motivisch nicht verknüpft sind. Respighi verwendet keine Leitmotive, die sich im Verlauf einer von der »poetischen Idee« vorgegebenen Form entwickeln und transformieren, sondern immer neue Melodien und Klanggestalten, die sich oft scharf voneinander abheben. Damit erteilt er nicht nur dem organischen Denken im Deutschland des 19. Jahrhunderts eine Absage, sondern auch der tiefsinnigen Metaphysik der nordischen Symphonik. Respighi ging es keineswegs darum, bloße Sinneseindrücke zu illustrieren, aber er ließ sich bewusst von äußeren Vorgängen inspirieren, von bildhaften Phantasien, der schillernden Oberfläche der Dinge, um »Wahrheit in klingende Materie« umzusetzen.

Wie Liszt, Smetana, Sibelius und andere, die im Rückgriff auf Märchen und Sagen ihrer Heimat auch tönende Nationaldichtung schaffen wollten, verzichtete Respighi nicht auf mythischen Gehalt: Wie schon die römischen Brunnen, sind die vier Orte im Schatten der mächtigen Mittelmeerpflanze Stätten von magischer Aura, die etwas vom jahrhundertealten »Mythos Rom« verkörpern. Davon kündigt nicht zuletzt ihre touristische Attraktivität, die sicher mit zur weltweiten Popularität der *Pini* beigetragen hat. So gelten die riesigen Anlagen um die Villa Borghese mit ihrem Tierpark, Rennbahnen, Denkmälern und Seen als »Roms volkstümlichster Park« – eine gute Kulisse für die Inszenierung des Klischees vom bunten italienischen Volksleben. Und um der Szene der spielenden Kinder ein möglichst »authentisches« Kobrit zu verleihen, verwendete Respighi Kinderlieder, die in Rom tatsächlich seit Jahrhunderten erklingen. Respighis Frau Elsa hatte im Park das kindliche Liedgut selbst studiert, indem sie einzelne Jungen zu sich herrief. Die Tarantella, Trompetensignale, Marschanklänge und Abzählverse weisen realistisch genau auf das Geschehen, entscheidend ist jedoch die kunstvolle Verarbeitung dieser Versatzstücke vor einer funkelnden Klangkulisse: In mehreren Anläufen formieren sich die Motive zunächst geordnet, laufen dann miteinander, gegeneinander, verkeilen sich und ballen sich zu scharfen Dissonanzen. Dass der lebhaft Reigen dabei allmählich in einen handfesten Tumult ausartet, erscheint unvermeidlich. Ob die Partei mit dem Abzählvers oder diejenige mit der laut und falsch blasenden Trompete gewinnt, lässt der bruske Schnitt, mit dem die Szene endet, allerdings offen ...

Auch den nächsten Schauplatz, die Katakomben, legt Respighi genau fest: Nachdem das gleißende Licht vom brütenden Dunkel der tiefsten Streicher schlagartig verschluckt wurde, intonieren Hörner unbekümmert anachronistisch eine »gregorianische« Melodie, die den Hörer ins ferne Mittelalter versetzt. (Zum Studium der Gregorianik, die für sein Schaffen noch eine wichtige Rolle spielen sollte, wurde der Komponist übrigens wieder von seiner Frau angeregt.) Dabei deuten Harmonik und Instrumentation unmissverständlich an, dass die archaischen Klänge aus der Tiefe kommen: aus den unterirdischen Gemeinschaftsgräbern, wo die frühen Christen in besonderen Kulträumen für die Verstorbenen beteten – und heute sich wohligh schauernde Touristen durchschieben. Gekleidet in die düsteren Quint-Akkorde eines mittelalterlichen »Organum«, erklingt bald auch die Psalmodie der Gemeinde und vermischt sich allmählich mit dem ersten Gesang. Der fiktive Hörer lauscht am Eingang der Katakomben, und ähnlich wie im letzten Satz bleiben die akustischen Eindrücke aus der Ferne der Zeit zunächst diffus und unbestimmt, bis sie mit der Steigerung in immer größerer Klarheit emporsteigen.

Ein glitzerndes Arpeggio und eine »wie im Traum« zu spielende Klarinettenmelodie geleiten nun den Hörer aus dem Dunkel vor ein vollendetes Stimmungsgemälde: Romantisches Melos, impressionistische Farbwerte, ja selbst eine Tonkonserve mit einer echten Nachtigall fließen hier ein, aber das scheinbar eklektische Gemisch fügt sich zur einheitlich bezwingenden Atmosphäre einer lauen, duftigen, mondbeglänzten Sommernacht. Der Gianicolo, von dessen Spazierweg tags die Touristen das prächtige Stadtpanorama genießen, gehört abends den Verliebten, die sich hier traditionell zum Schäferstündchen treffen – heute allerdings ganz unromantisch im Auto. »Vor nächtlichen Streifzügen über den Gianicolo ist abzuraten«, warnt der Reiseführer angesichts der heutigen Jugendszene.

Kein Rom-Reisender wird sich einen Ausflug an die mit antiken Grabstätten gesäumte Via Appia entgehen lassen, einst Hauptschlagader des römischen Reiches und »Königin der Straßen«. Respighi huldigt ihr mit Bombast, aber wer hier nur das faschistische Kunstideal und die marschierenden Schwarzhemden Mussolinis vermutet, dem entgeht der kunstvolle Aufbau der Hörperspektive: Zwei verschiedene Impressionen schieben sich allmählich ineinander. Während schon die tiefen Frequenzen des – harmonisch noch nicht klar definierten – Marsches heranklingen, hört man aus der Nähe, aber wie durch einen Nebel, das Jammern der Trauernden und eine klagende Schalmei. Dann treiben in den Klarinetten Fetzen der Marschmusik heran, die allmählich Konturen gewinnt, bis sich die einzelnen Gruppen von Bläsern, mit altrömischen »Buccinen« in Gestalt von sechs Flügelhörnern, klar und strahlend voneinander abheben. Respighi, der aus Angst vor dem Tod nie einen Friedhof betreten haben soll, hat in dieser Vision, in der noch sein erster Eindruck der »ewigen Stadt« mitschwingt, vielleicht auch einen Triumph des Lebens über den Tod inszenieren wollen.

Von Pult zu Pult (9)

Wiederholung vom November 2018

Eric Terwilliger (geb. 1954, Mitglied im BRSO seit 2007) und Carsten Duffin (geb. 1987, Mitglied im BRSO seit 2010) bekleiden beide dieselbe Position beim Symphonieorchester: die des Solo-Hornisten. Andrea Lauber hat sich mit ihnen in der »Nachtkantine« im Werksviertel getroffen und einiges über »Gurken«, Yoga und die richtige Stressbewältigung erfahren.

AL Sie spielen seit acht Jahren im selben Orchester, aber eigentlich so gut wie nie zusammen ...

CD Nie stimmt nicht! Wir haben tatsächlich selten Gelegenheit, aber wenn, dann genießen wir das **immer sehr.**

ET Im *Rheingold* haben wir zum Beispiel zusammengespield. Eine der schönsten Stellen darin ist der »Einzug der Götter in Walhall«. Wagner setzt dort die Tuben ein, und Carsten saß hinter mir und spielte (*schließt die Augen*). Gott sei Dank hatte ich da Pause, denn mir sind tatsächlich die Tränen runtergelaufen ... so was von schön!

CD (*lacht*) ... und ich sitze davor fast 40 Minuten nur rum und hoffe, dass es klappt!

AL Gibt es denn einen BRSO-spezifischen Horn-Klang, über den Sie sich einig werden müssen?

ET Wir Münchner sind da – nicht nur geographisch – irgendwo zwischen Wien und Berlin. Ich sehe uns aber näher an Wien und damit näher an einer wärmeren, weicheren Klang-Tradition. Dass die Klangfarben in unserer Gruppe sehr ähnlich sind, hängt aber auch damit zusammen, dass wir alle das gleiche Instrument haben, ein »Alexander 103«.

CD Für mich waren die ersten Jahre im Symphonieorchester wirklich eine Umstellung. Ich kam aus der Oper in Stuttgart und war es gewohnt, etwas defensiver zu spielen. Es hat wirklich etwas gedauert, klanglich in die Horngruppe hineinzuwachsen und natürlich auch in die Rolle, als Solo-Hornist vorne zu sitzen und die Gruppe zu führen! Da habe ich mir auch viel von dir, Eric, abgeschaut!

ET Und wir haben Carsten schon immer als glänzendes Juwel im Auge gehabt! Wir wollten ihn schon bei uns haben, als er noch nicht einmal volljährig war.

CD (*protestiert*) Nein, so schlimm war's nicht! Ich war schon 18!

AL Wenn Sie sich schon auf der Bühne nicht allzu oft treffen, gibt es denn andere Berührungspunkte?

CD Zweifellos ist unser größter Berührungspunkt unser gemeinsamer Lehrer Michael Höltzel – auch wenn Eric fast 30 Jahre vor mir bei ihm studierte. Michael war und ist für uns beide sehr wichtig, eine Art musikalischer Vater. Ansonsten sehen Eric und ich uns vor allem bei der Dienstenteilung ...

ET ... und bei den Reisen! Obwohl ich nicht mehr so mit den jungen Leuten mithalten kann, denn ich muss früh ins Bett gehen, Wasser trinken und Obst essen.

CD Glaubst du, ich mache etwas anderes? (*lacht*)

ET Nein, nein, ihr macht das halt zusammen. (*beide lachen*)

CD Aber ich finde, wir haben die beste Dienstenteilung!

ET Absolut! Wir haben eine wirkliche »Dienstenteilungs-Kultur« entwickelt. Vielen unserer Kollegen würde das bestimmt auch Spaß machen.

AL Und wie dürfen wir uns das vorstellen?

ET Wir machen erst die Einteilung und schreiten dann zum gemütlichen Teil des Abends, mit leckerem Essen, einem Bierchen, danach vielleicht noch ein Gläschen Whiskey.

CD Das haben wir auch schon mal andersrum gemacht!

ET Aber das haben wir schnell wieder geändert.

CD Ja, weil wir dann am nächsten Morgen die Diensteinteilung noch einmal machen mussten. Das war kontraproduktiv. (*lacht*)

AL Als Solo-Hornist haben Sie eine besonders exponierte Stellung im Orchester, jeder Kieckser ist zu hören. Eric Terwilliger, in einem Interview haben Sie einmal gesagt: »Lieber Yoga statt Saufen und Betablocker«. Wie gehen Sie mit dem Stress um?

ET Naja, ich kenne viele Leute, die sehr erfolgreich mit Saufen und Betablockern sind. (*lacht*) Ich habe schon als 20-Jähriger angefangen, Yoga zu machen. Ich hatte schon damals das Bedürfnis, nach einem Weg zu suchen, mit dem Stress umzugehen. Und wie ich mich freimachen kann, um die Energie des Publikums zu empfangen, damit daraus ein positiver Energiekreis wird. Yoga war und ist für mich durch meine ganze Karriere eine zentrale Sache. Auch heute nach dem Aufstehen habe ich schon eine Stunde Yoga gemacht. Ich brauche das.

CD Aber da sagst du etwas sehr Kluges: »Ich habe etwas gesucht, um mit dem Stress umzugehen.« Ich glaube, das ist die wichtigste Aufgabe, die wir Musiker in einem solchen Orchester, in einer solchen Position, zu bewältigen haben. Dass jemand, der diese Stelle gewinnt, Horn spielen kann, davon geht man mal aus. Aber über Jahrzehnte mit dem Stress fertig zu werden, dafür muss jeder sein Rezept finden. Tendenziell ist bestimmt Wasser und Yoga besser als Saufen und Betablocker, aber da gibt es eben noch ganz viel dazwischen. Jeder muss sich fragen: Was funktioniert für mich? Und dazu braucht es Neugier und den Willen, ein bisschen aus der Komfortzone rauszugehen, Sachen auszuprobieren.

AL Und was funktioniert bei Ihnen?

CD Tatsächlich auch Yoga, aber Sport generell ist extrem wichtig: Klettern, Tauchen, Laufen. Da kriege ich den Kopf frei. Ob das so bleibt, werden wir sehen. Wenn nicht, muss ich mein System eben wieder anpassen. Wichtig ist, sich dieser Thematik aktiv zu stellen. Verdrängen und hoffen, dieses Problem löst sich von selbst – das wird nichts.

ET Nervosität vor Publikum gibt es einfach, aber uns zeichnet aus, dass wir damit umgehen können. Man muss das Publikum auch lieben!

CD Ich glaube zum Beispiel nicht, dass unsere Streicherkollegen weniger Stress haben – nur anderen. 150 Notenseiten in den Ersten Geigen, da denke ich mir immer: Oh Gott, das alles üben? Dafür braucht man ja Wochen! Davor habe ich riesigen Respekt. Bei uns ist es dagegen oft nur ein langer Ton. Der ist auf der Geige leichter zu lösen, kann bei uns aber durchaus mal zu schlaflosen Nächten führen. (*lacht*)

AL Sie beneiden also die Tutti-Streicher nicht, die sich bei schlechter Tagesform in der Gruppe verstecken können?

CD Die können sich nicht verstecken! Das ist ein Irrglaube. In Sälen wie der Elbphilharmonie hört man jeden Patzer in der Geigengruppe genauso, wie wenn einer von uns beiden eine »Gurke« in den Saal setzt. Und die Kollegen bei uns nehmen das auch sehr ernst, sonst wäre das Orchester nicht so gut.

ET Eine der wichtigsten Fähigkeiten eines erfolgreichen Solo-Hornisten ist es tatsächlich, solch eine »Gurke«, wie wir sagen, wegzustecken und weiterzuspielen. Manchmal passiert einfach was. Wir sind halt auch nur Menschen.

CD Klar streben wir nach Perfektion, aber niemals auf Kosten von Ausdruck in der Musik. Und wenn: Es passiert ja nichts. Wir müssen keine Leben retten. Meistens regen wir selbst uns darüber am meisten auf.

AL Gab es bei Ihnen schon einmal den Punkt, an dem Sie an Ihrer Berufswahl gezweifelt haben?

ET 1983 hat ein Zahnarzt einen Nerv beschädigt. Bis heute habe ich in einem Teil meiner Lippe noch kein Gefühl. Aber damals konnte ich sechs Monate gar nicht spielen – und in dieser Zeit habe ich gedacht, ich würde es auch nie wieder können. Da ich ausgebildeter Yogalehrer bin und schon in einem Institut gelebt und unterrichtet hatte, war ich kurz davor, die Musikerkarriere an den

Nagel zu hängen und wieder Yoga zu unterrichten. Aber als das Gefühl in den Lippen langsam zurückgekommen ist, habe ich gemerkt, dass ich doch lieber ein Musiker bin, der gerne Yoga macht.

AL Und bei Ihnen?

CD Ja, auf jeden Fall. Es wäre gelogen, etwas anderes zu behaupten. Außerdem gibt es ja so viele schöne Berufe! Und ich habe viele tolle Hobbies – der Tauchlehrerschein ist auch schon in Planung. Aber im Moment kann ich mir nichts anderes vorstellen.

AL In einigen Jahren wird hier im Werksviertel der neue Konzertsaal eröffnet. Welches Stück wünschen Sie sich zur Eröffnung?

Unisono Mahler 2!

CD Dieses Stück ist eigentlich das einzige, das passen würde! Die *Auferstehungssymphonie* mit unserem Chef und unserem Chor.

ET Das war übrigens das erste Stück, das ich mit diesem Orchester gespielt habe – 1977 unter Rafael Kubelík.

CD Da war ich minus 10! (*lacht*)

ET Und ich werde ja im November 2019 in Rente gehen und dann zur Eröffnung vermutlich im Rollator aufkreuzen. (*beide lachen*)

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

BIOGRAPHIEN

Thomas Hampson

Der amerikanische Bariton Thomas Hampson ist einer der bedeutendsten und innovativsten Opern-, Konzert- und Liedsänger der Gegenwart. Aufgewachsen in Spokane im Bundesstaat Washington, wurde er für sein weites Spektrum künstlerischer Aktivitäten vielfach ausgezeichnet. Seine Diskographie umfasst 170 Alben, für die er mit mehreren Grammys, einem Edison Preis und dem Grand Prix du Disque geehrt wurde. 2009 war er erster Artist in Residence der New York Philharmonic, erhielt im gleichen Jahr den Distinguished Artistic Leadership Award des Atlantic Council sowie 2010 den Living Legend Award der Library of Congress. In jüngster Zeit wirkte er in Uraufführungen von Rufus Wainwrights Oper *Hadrian* 2018 in Toronto und 2019 als Titelfigur Lorenzo da Ponte in Tarik O'Regans *The Phoenix* in Houston mit. Ein Highlight dieser Saison war sein gemeinsames Programm mit dem Klarinettenisten Daniel Ottensamer und den Wiener Virtuosen im Saal des Wiener Musikvereins mit Werken von Dvořák und Mahler. Im Dezember war Thomas Hampson mit dem Israel Philharmonic Orchestra auf Tournee, und für Anfang Juni ist eine Konzertreise mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Andris Nelsons nach Japan geplant. Zum Saisonabschluss tritt der Bariton erneut bei »Oper für alle« im Festspielkonzert mit Kirill Petrenko in München auf. Außerdem wird er an der Bayerischen Staatsoper in der nächsten Spielzeit wieder als Scarpia in Puccinis *Tosca* zu erleben sein und im November an der Mailänder Scala in Richard Strauss' *Die ägyptische Helena* auf der Bühne stehen.

Thomas Hampson gibt, seit vielen Jahren von Wolfram Rieger am Klavier begleitet, Liederabende überall auf der Welt. Das Jahr 2018 brachte sein Debüt als Liedsänger in Australien, und im Januar 2019 eröffneten Wolfram Rieger und Thomas Hampson die Schubert-Woche im Pierre Boulez Saal in Berlin. Gemeinsam bekamen sie 2017 die Hugo-Wolf-Medaille für ihre »herausragenden Verdienste um die Liedkunst« verliehen. Für Thomas Hampson steht die Saison 2018/2019 auch im Zeichen seines Projekts *Song of America: Beyond Liberty*. In Zusammenarbeit mit der Regisseurin Francesca Zambello und dem Autor Royce Vavrek möchte er darin zu einer Auseinandersetzung mit den zentralen Werten der amerikanischen Kultur anregen. Thomas Hampson ist Honorarprofessor an der Universität Heidelberg und gab wiederholt Meisterkurse an

der Manhattan School of Music. Die von ihm gegründete Hampson Foundation arbeitet eng mit pädagogischen Einrichtungen und Streaming-Plattformen zusammen. Er ist Träger mehrerer Ehrendoktor-Würden, u. a. des New England Conservatory, des Whitworth College und des San Francisco Conservatory sowie des französischen Ehrentitels Commandeur des Arts et des Lettres.

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. Anfang des Jahres wurden die Gastkonzerte unter der Leitung von Zubin Mehta in Japan vom 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/BRSOchestra

Mariss Jansons

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn im Februar 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Mariss Jansons arbeitet auch regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete.

Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London und seit 2018 der Wiener und der Berliner Philharmoniker, die ihm bereits 2003 die Hans-von-Bülow-Medaille verliehen haben. Die Royal Philharmonic Society ehrte ihn 2004 als »Conductor of the Year« sowie 2017 mit der Gold Medal. 2006 erklärte ihn die MIDEM zum »Artist of the Year«, im selben Jahr wurde ihm der Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland verliehen, und er erhielt einen Grammy für die Aufnahme von Schostakowitschs 13. Symphonie (*Babij Jar*) mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mariss Jansons wurde 2007 mit dem ECHO Klassik als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie geehrt. Es folgten 2009 die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 des Bayerischen Maximiliansordens, 2013 des renommierten Ernst von Siemens Musikpreises sowie des großen Bundesverdienstkreuzes mit Stern durch Bundespräsident Joachim Gauck. 2015 erhielt Mariss

Jansons die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam und wurde zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt. Zuletzt wurde ihm die Ehrennadel mit Rubinen der Salzburger Festspiele verliehen.

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

Vera Baur: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 8./9. November 2012; Brief zitiert nach Renate Ulm (Hrsg.): *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel 1994; Angelika Rahm: Originalbeitrag für dieses Heft und Interview Hampson; Gedichte nach Walt Whitmans *Leaves of Grass*, Übersetzungen aus dem Englischen: Ursula Rasch; Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 25./26. März 2004; Biographien: David Vondráček (Hampson), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester, Jansons).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Beethoven)
© Schott Music International, Mainz (Weill)
© Casa Ricordi, Milano (Respighi)

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