

ADÈS
GERSTEIN
DEBUSSY
RAVEL

Samstag 29.2.2020
Recital
Technikum im Werksviertel-Mitte
19.00 – ca. 20.00 Uhr

19/20

KIRILL GERSTEIN
Klavier

THOMAS ADÈS
Klavier

PROGRAMM

Claude Debussy

»En blanc et noir«
pour deux pianos

- Avec emportement (à mon ami A. [sic] Koussevitzky)
- Lent. Sombre – Sourdement tumultueux (Au lieutenant Jacques Charlot tué à l'ennemi en 1915, le 3 mars)
- Scherzando (à mon ami Igor Strawinsky)

THOMAS ADES

Concert Paraphrase on »Powder Her Face«
for two pianos

- »Ode to ›Joy«
- »Is Daddy Squiffy?«
- »Fancy being Rich!«
- »It's too Late«

MAURICE RAVEL

»La valse«
Poème chorégraphique pour deux pianos

- Mouvement de valse viennoise

»WIE EINE CAPRICE VON GOYA«

Zur Suite *En blanc et noir* in drei Sätzen von Claude Debussy

Renate Ulm

Entstehungszeit

4. bis 20. Juni 1915 in der Normandie

Widmungen

Serge Koussevitzky, Jacques Charlot und Igor Strawinsky

Uraufführung

21. Dezember 1916 mit Claude Debussy und Jean Roger-Ducasse in Paris, erstmals unter dem kürzeren Titel *En blanc et noir*

Lebensdaten des Komponisten

22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye – 25. März 1918 in Paris

Claude Debussys letzte Lebensjahre und seine in diesem Zeitraum geschriebenen Werke sind vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges zu betrachten. Die Mobilmachung in allen europäischen Ländern, der extrem übersteigerte Nationalismus und die Grausamkeit der Kriegsführung hinterließen Spuren – auch im Werk von Claude Debussy. Zudem baute sich gegen die deutschen »Erbfeinde« und ihre Verwüstung ganzer Landstriche und bedeutender Kulturstätten ein beispielloser Hass auf, der sich bei Debussy sogar auf die deutsche Musik und vor allem auf Wagner übertrug. So schrieb er an seinen Verleger Jacques Durand am 30. September 1914: »Was [in diesem Krieg] sehr klar bleibt, das ist die empörende Brutalität der Deutschen. Sie lässt alle Hoffnungen hinter sich, die man hier haben durfte [...] Ist nicht die Zerstörung von Louvain [die berühmte Universitätsbibliothek von Löwen mit 1000 mittelalterlichen Handschriften, 800 Inkunabeln und 300.000 Büchern wurde 1914 in Brand gesetzt], Malines [in Mechelen fanden in den letzten August- und ersten Septembertagen von 1914 12.000 Soldaten den Tod], der Kathedrale von Reims [die mit ihren mittelalterlichen Glasfenstern und Skulpturen von den Deutschen schwer beschädigt wurde] von grauenvoller Logik? Mussten sie nicht die ›Zeugen‹ zerstören, die ihren ›Geschmack‹ stören? Die mögliche Rückkehr irgendeiner Art von Sensibilität unterbinden?« Die Vernichtung von Kulturgütern und das grausame Sterben der jungen Soldaten auf den Schlachtfeldern und in den gasverseuchten Schützengräben entsetzten Debussy, der mit seinen 56 Jahren nicht mehr als Kriegsteilnehmer eingezogen werden konnte. »Sie wissen«, hatte er an Durand schon am 8. August 1914 geschrieben, »dass ich überhaupt nicht kaltblütig bin, noch weniger einen Sinn fürs Militärische habe, – ich habe ja nie die Gelegenheit gehabt, mit einem Gewehr umzugehen [...]. All das verschafft mir ein zugleich intensives und aufgewühltes Leben, in dem ich nur noch ein armes Atom bin, das von diesem verheerenden Erdrutsch überrollt wird; was ich tue, erscheint mir so elendiglich klein! Ich komme dahin, Satie zu beneiden, der sich in der Funktion eines Korporals ernsthaft mit der Verteidigung von Paris beschäftigen wird.« Im Verlauf des Krieges und wegen der sich auf Paris zubewegenden Frontlinie musste Debussy die französische Hauptstadt verlassen und nach Angers, dann nach Pourville in die Normandie ausweichen. Ihn quälte nicht nur die militärische Bedrohung, er war auch sichtlich geschwächt von einer schweren Krebserkrankung, die sich in jenen Wochen bemerkbar machte, aber noch nicht erkannt war. »In diesem Moment bin ich durch eine akute Darmentzündung unterbrochen worden, die mich, zusätzlich zu meinen gewohnten Wehwehchen, für sechs Tage ans Bett gefesselt hat ... das war fatal! Man mag noch so sehr kämpfen – so viele Schläge in Folge, so viele empörende Schrecken bedrücken und zermalmen das Herz. Ich spreche nicht von zwei Monaten, in denen ich weder eine Note geschrieben noch das Klavier berührt habe: Dies ist ohne Bedeutung angesichts der Ereignisse, ich weiß es wohl; aber ich kann nicht umhin, mit Traurigkeit daran zu denken ... in meinem Alter ist die verlorene Zeit für immer verloren.« (Brief vom 21.9.1914)

An der Küste der Normandie beginnt Debussy dann doch wieder zu komponieren, und es wird ein dreisätziges Werk für Klavierduo voller Symbolik. Zunächst sollte der Zyklus *Caprices en blanc et noir* heißen, in Anspielung auf die grauen Bilder *Los Caprichos* und *Desastres de la Guerra* (*Schrecken des Krieges*) von Francisco de Goya. Der Titel war daher doppeldeutig, zum einen nahm er auf die Farbmischung aus Weiß und Schwarz Bezug, die jene Grautöne der Aquatinta-Radierungen Goyas hervorrief, zum anderen auf die weißen und schwarzen Tasten des Klaviers, auf denen Debussy in diesen Wochen unter dem Eindruck der Kriegsereignisse komponierte. Das

Wort »Caprices« strich er dann aber aus dem Titel, weil er »nicht genau der damit verbundenen Art von Musik entspricht, besonders beim II., das tragisch und etwas kriegerisch ist«. Und so nannte er das Werk nur noch *En blanc et noir*.

Jeder Satz trägt ein literarisches Motto, das sich auf den Krieg bezieht, und eine Widmung. So stammt das Zitat zum ersten Satz aus dem Libretto zur Oper *Roméo et Juliette* von Charles Gounod: »Qui reste à sa place / Et ne danse pas / De quelque disgrâce / Fait l'aveu tout bas.« (»Wer an seinem Platz bleibt / Und nicht mittanzet / Aus welcher Not auch immer, / Bekennt ganz leise.«)

Debussy spielte hier auf seine persönliche Lage an, da er nicht als Soldat eingezogen werden konnte: »Mein Alter, meine militärische Tauglichkeit erlauben mir allerhöchstens, eine Palisade zu verteidigen! Wenn man unbedingt noch eine ›Figur‹ mehr braucht, um den Sieg zu sichern, werde ich die meine ohne Diskussion anbieten.« Den ersten Satz dieses Klavier-Zyklus widmete er dem russisch-amerikanischen Dirigenten Serge Koussevitzky, den Debussy möglicherweise als Solisten in einem seiner Kontrabass-Konzerte in Paris gehört hatte. Neben den fließenden Triolen des ersten Themas fällt vor allem der Bass-Verlauf auf, der in tiefen Oktaven im Pizzicato an das Spiel auf dem Kontrabass erinnert.

Debussy gestaltete den zweiten Satz als eine Art Requiem für den »Leutnant Jacques Charlot, getötet im Alter von 30 Jahren am 3. März 1915 vom Feind«. Charlot, ein Cousin des Verlegers Durand, war, bevor er in den Krieg zog, mit den Druckausgaben der Werke von Maurice Ravel und Claude Debussy betraut und stand in regelmäßigem Austausch mit den Komponisten. Als Motto stellte Debussy die letzte Strophe aus François Villons Gedicht *Ballade contre les ennemis de la France* (*Ballade gegen die Feinde Frankreichs*) der Widmung gegenüber: »Prince, porté soit des serfs Eolus / En la forêt où domine Glaucus, / Ou privé soit de paix et d'espérance: / Car digne n'est de posséder vertus, / Qui mal voudroit au royaume de France!« (»Prinz, getragen von den Leibeigenen des Aeolus / in den Wald, wo Glaucus herrscht / oder beraubt von Frieden und Hoffnung: / Würdig ist es nämlich nicht, Tugenden zu besitzen, / die dem Königreich Frankreich schlecht bekämen.«) In diesem zweiten Satz zitierte Debussy neben der *Marseillaise* den Luther-Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*. Der Choral wurde im Ersten Weltkrieg von den Deutschen zu einer Art nationalem Kriegsgesang, der von den Landwehrbataillonen gesungen und sogar auf die Eisenbahnwaggonen gekritzelt wurde, in denen die deutschen Soldaten zur Westfront fuhren. Als Inbegriff des kriegerischen und nationalistischen Deutschlands nahm ihn Debussy in den zweiten Satz von *En blanc et noir* auf, der hier »lourd et rude« (»schwer und rau«) gespielt werden soll. Die bedrohlichen tiefen Tonrepetitionen, verbunden mit Sekundintervallen schaffen eine unheimliche wie aggressive Grundstimmung, der nur die positiven Anklänge der *Marseillaise* etwas entgegensetzen können. »Sie werden sehen, was einem Lobgesang von Luther ›passieren‹ kann, wenn er sich unvorsichtigerweise in eine ›Caprice‹ der französischen Art verirrt«, schrieb Debussy an seinen Verleger. »Gegen Ende intoniert ein bescheidenes Glockenspiel eine Prä-Marseillaise; all meine Entschuldigungen für diesen Anachronismus, aber er ist zulässig in einer Zeit, in der das Straßenpflaster, die Bäume der Wälder von diesem Gesang unzähliger Stimmen widerhallen.« Den dritten Satz, ein *Scherzando*, widmete Debussy Igor Strawinsky und stellte als Motto eine Verszeile aus Charles d'Orléans 'Gedicht »Yver, vous n'este qu'un vilain ...« (»Winter, Ihr seid nur garstig ...«) voran. Der Franzose hatte den russischen Komponisten bei einer Aufführung des *Feuervogels* in Paris kennengelernt, und beide zollten einander hohen Respekt, auch wenn Debussy sich Dritten gegenüber nicht immer ganz so freundlich über Strawinsky äußerte, daher dürfte die freundliche Widmung in Verbindung mit einem *Scherzando* und dem herben mittelalterlichen Vers sehr bewusst platziert worden sein. Zudem ist der Winter Symbol für die Kriegszeit und die menschliche Verrohung. Zweifelsohne ist der gesamte Klavierzyklus *En blanc et noir* Debussys Auseinandersetzung mit dem Fiasko des Ersten Weltkrieges.

GLAMOUR, SEX & TANGO

Thomas Adès' *Concert Paraphrase on »Powder Her Face«* für zwei Klaviere

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

Bühnenwerk als Kammeroper in zwei Akten und acht Szenen: 1995

Klavier-Duo als *Concert Paraphrase on »Powder Her Face«*: 2015

Uraufführung

8. September 2015 mit Thomas Adès und Gloria Cheng in Los Angeles

Geburtsdatum des Komponisten

1. März 1971 in London

Powder Her Face ist das erste Bühnenwerk von Thomas Adès, uraufgeführt am 1. Juli 1995 im Everyman Theatre Cheltenham. Heute ist dieser Geniestreich des damals erst 24-jährigen Komponisten längst ein beliebter und vielfach gespielter Klassiker der Moderne. Die Kammeroper in zwei Akten und acht Szenen für vier Sänger und 15 Spieler basiert auf dem Leben der skandalumwitterten Margaret Whigham (1912–1993), einer Ikone der englischen High Society, die mit ihren zahlreichen Liebesaffären immer wieder für Gesprächsstoff sorgte. In zweiter Ehe mit dem Herzog von Argyll verheiratet, der sich selbst eine Geliebte hielt, wurde sie von diesem wegen Untreue verklagt und 1963 nach einem jahrelang andauernden medienwirksamen Sensationsprozess von ihm geschieden.

Thomas Adès und sein Librettist Philip Hensher zeichnen ein schonungsloses Porträt der Herzogin, die sich als alte Dame, finanziell ruiniert im Hotel wohnend, an ihr zurückliegendes glamouröses Leben erinnert – und liefern damit zugleich eine bissige Gesellschaftssatire über die Amoral der britischen Upper Class Ende des 20. Jahrhunderts. Musikalisch hüllt Adès seine Duchess of Argyll in opulente Klänge und kühle Eleganz, ihr berauschendes Parfüm und ihre edlen Roben scheinen plastisch greifbar zu werden inmitten eines Tanz-Reigens aus Walzer, Foxtrott und Tango. Anklänge an Mozarts Königin der Nacht aus der *Zauberflöte* oder Igor Strawinskys *The Rake's Progress* sind dabei ebenso Teil der Partitur wie Parallelen zu anderen Bühnenwerken, etwa Alban Bergs *Lulu*, Kurt Weills *Die sieben Todsünden* oder Benjamin Britzens *The Turn of the Screw*. Die vibrierende, rastlose Musik lebt vom Flair der 1930er Jahre, als die schöne Margaret ihren sozialen Aufstieg in der Gesellschaft feierte, zeichnet ihr Leben voller sexueller Eskapaden in einer Zeit voyeuristischer Dekadenz mit Ironie und Humor nach bis hin zu ihrem bitteren Ende, als alle Schminke bröckelt und sie nicht einmal mehr das Hotelpersonal zu verführen vermag. Dabei zitiert der Komponist immer wieder populäre Musikstile der Jahre 1920 bis 1960 und kleidet sie raffiniert in rhythmisch komplexe Texturen und virtuose Stimmverläufe.

Wie so oft in seinem Œuvre hat Thomas Adès auch dieses Werk einer mehrfachen Bearbeitung unterzogen und so sein Weiterleben jenseits der Bühne gesichert: 2007 erschienen die *Dances from »Powder Her Face«* für Orchester, 2017 eine *Luxury Suite from »Powder Her Face«*, 2018 die *Hotel Suite from »Powder Her Face«* und 2009 außerdem die *Concert Paraphrase on »Powder Her Face«* für Klavier solo, 2015 dann eine Duo-Fassung für zwei Klaviere, ein Auftragswerk von Sue Bienkowski für das Festival *Piano Spheres* in Los Angeles und dort im selben Jahr von Thomas Adès und der Pianistin Gloria Cheng uraufgeführt.

In einer Verlagsnotiz erklärt Thomas Adès: »In der Oper spiegeln sich Anmut und Glanz der Herzogin musikalisch in einer gewissen Virtuosität, die mich darin bestärkte, Teile der Musik in eine Klavierparaphrase zu übertragen im Stil von Liszt oder Busoni.« Und in einem Gespräch mit Gloria Cheng führt er diesen Einfluss von Liszt noch weiter aus: »Als Anregung diente Liszts Vorstellung einer Opern-Reminiszenz – als ob ich versuchen würde, Teile der Oper ohne Partitur zu erinnern, nachdem ich nach Hause gekommen bin.« Zu Liszts Zeit, als es noch keine Operneinspielungen auf Schallplatte gab, war es üblich, eine neue Oper in Form einer Transkription bekannt zu machen und unters Volk zu bringen. Genau diesen Weg geht Adès heute wieder, indem er Lieblingsszenen aus seiner Oper in einer viersätzigen Klavierparaphrase verewigte und sie nun mit einem langjährigen Freund, dem russischen Pianisten Kirill Gerstein, für den er 2018 sein Concerto for Piano and Orchestra komponiert hat, im Münchner Werksviertel spielt.

Die prickelnde Musik der Oper *Powder Her Face* liegt wie in einem Destillat vor uns: »Ich habe diese Version der *Paraphrase* gemacht, um mehr von der reinen Musik selbst zu hören, so, wie ich sie mir vorgestellt habe. Denn die Orchestrierung in *Powder Her Face* ist schwer fassbar und sehr speziell, zugeschnitten auf ein kleines Theater. Die Version für Soloklavier ist äußerst schwer zu spielen – an einigen Stellen geradezu unangenehm. Als ich sie ein zweites Mal probierte, wurde mir klar, dass sie bequemer mit zwei Klavieren zu spielen wäre. Ich konnte sogar verlorene Melodielinien aus der Oper wieder einsetzen.« Einst am Klavier konzipiert und dann für die Oper orchestriert, kehrt die Musik in dieser Klavierfassung nun gleichsam auf ihren Kern reduziert wieder zurück. »Das ist die Idee dieser Klavierfassung – den Fokus auf die Wirklichkeit der Musik zu legen und weniger auf die Farben und Harmonien«, so Adès. Im Zuge dieses Prozesses einer Rückbesinnung auf den Nukleus der Musik wurde auch die komplizierte Rhythmik der Oper zugunsten einfacherer Metren in der Klavierparaphrase aufgegeben und geglättet. Nichtsdestotrotz lebt die fabelhafte romantisch-charmante, immer noch vertrackt-virtuose Musik letztlich auch von ihren atmosphärischen Kontrasten auf kleinstem Raum: Eintracht und Disput, Reminiszenz und Trubel, Innehalten und Rastlosigkeit. Und dazwischen begegnet uns immer wieder ein zart tröpfelndes Pas-de-deux-Motiv, fast wie ein behutsames Ballett der Gedanken und Eindrücke. Für die Konzertparaphrase übernahm Adès vier Szenen aus seiner Oper. Die erste Szene entspricht dem Opernbeginn, es ist die »Ode to Joy«, womit ganz konkret das Parfüm Joy von Patou gemeint ist, das die junge, schöne, erfolgreiche Herzogin aufgelegt hat. Szene zwei entspricht der fünften Opernszene »Is Daddy Squiffy?«, die dritte Szene basiert auf der Arie »Fancy being Rich!« aus der vierten Szene. Die Klavierparaphrase endet mit dem Finale aus der Oper und der Arie »It's too Late«, als der tote Herzog als Hotelmanager zurückkehrt und die Herzogin aus ihrem Zimmer vertreibt. Während des verzerrten zwielichtigen Schluss-Tangos wird das Zimmer dann für den nächsten Gast zurechtgemacht – die letzte Maske fällt.

Erinnerungen an einen Walzer

Zu Maurice Ravels *La valse*

Judith Kemp

Entstehungszeit

Erste Ideen ab 1906;

endgültige Fertigstellung Dezember 1919 bis März/April 1920

Widmung

Misia Sert

Uraufführung

23. Oktober 1920 im kleinen Wiener Konzerthausaal durch Maurice Ravel und Alfredo Casella (Fassung für zwei Klaviere);

12. Dezember 1920 in Paris durch das Orchestre Lamoureux unter der Leitung von Camille Chevillard (Orchesterfassung);

23. Mai 1929 an der Pariser Opéra durch die »Ballets Ida Rubinstein« (Ballettfassung)

Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure (Département Pyrénées-Atlantiques) – 28. Dezember 1937 in Paris

»Für meine Mutter bedeutete der Frühling so viel, daß sie [...] zweimal monatlich in den Prater fuhr [...]. Es gab nur noch wenige Fiaker. Die Pferde starben vor Altersschwäche. Viele schlachtete man und aß sie als Würste. In den Remisen der alten Armee konnte man die Bestandteile der zertrümmerten Fiaker sehen. Gummiradler, in denen die Tschirschkys, die Pallavicinis, die Sternbergs, die Esterházys, die Dietrichsteins, die Trautmannsdorffs einst gefahren sein mochten.« Heimgekehrt aus den Schrecken des Ersten Weltkriegs steht Franz Ferdinand Trotta in Joseph Roths Roman *Die Kapuzinergruft* aus dem Jahr 1938 vor den Scherben einer untergegangenen Welt: Das Wien seiner Jugend existiert nicht mehr. Erloschen ist der Glanz der einst so strahlenden Doppelmonarchie, verschwunden sind Adelstitel und Uniformen, die Walzerklänge sind verstummt.

Für eine ganze Generation – Kriegsverlierer wie Kriegsgewinner – folgt auf die traumatisierenden Kriegserlebnisse die verstörende Erfahrung, dass in der Heimat nichts mehr so ist, wie es einmal war. Einer dieser Heimkehrer ist der 42-jährige Maurice Ravel. Im März 1916 auf dringenden Wunsch endlich für wehrtauglich befunden und in den Folgemonaten als Lastwagenfahrer für die französische Armee im Dienst, gewinnt Ravel rasch Klarheit über die Wirklichkeit des Krieges. Von der anfänglichen Euphorie, den patriotischen Heldenphantasien, die er mit so vielen geteilt hatte, ist bald nichts mehr zu spüren. Obwohl Ravels Soldatendasein krankheitsbedingt nach einem guten Jahr bereits zu Ende ist, prägen ihn die Ereignisse jener Monate. Wie für viele bedeutet auch für ihn der Weltkrieg eine gravierende Zäsur in der eigenen Biographie, die in logischer Konsequenz Einfluss auf sein Werk nimmt.

Im Dezember 1919 macht sich Ravel an die Neukonzeption eines Stücks, dessen erste Pläne bereits mehr als ein Jahrzehnt zurückliegen: *Wien*, eine »Hommage an Johann Strauß« aus dem Jahr 1906. Ein »großer Walzer« sollte es damals werden, eine Symphonische Dichtung als »Ausdruck der Lebensfreude«, ein Schweben in »Walzer-Seligkeit«. Ein anderes Walzer-Projekt, die *Valses nobles et sentimentales* aus dem Jahr 1911, verdrängte die Idee. Und Wien geriet in Vergessenheit, bis Sergej Diaghilew, Gründer der berühmten »Ballets russes« und Choreograph, 1919 mit einem Kompositionsauftrag für ein Ballett auf Ravel zutritt. Ravel greift die alte Idee wieder auf und verändert Titel und Werkbezeichnung: Aus dem »Poème symphonique« *Wien* wird *La valse*, »Poème chorégraphique pour orchestre«. Wie detailliert Ravels eigene szenische Vorstellungen sind, zeigt sein Vermerk in der Partitur: »Durch wirbelnde Wolken sind Walzer tanzende Paare schwach erkennbar. Allmählich zerteilen sich die Wolken: Bei Buchstabe A sieht man eine ungeheuer große Halle mit einer wirbelnden Menschenmenge. Die Szene wird allmählich heller. Das Licht der Kandelaber verbreitet sich in strahlendem Fortissimo bei Buchstabe B. Ein Kaiserhof um 1855.«

Doch das Bild, das hier so märchenhaft nostalgisch beschworen wird, trügt: Wien und sein Kaiserhof sind Vergangenheit. Die Maske der heilen Walzerwelt ist herabgefallen, und die Gesichtszüge des neuen Europas sind verzerrt von Krieg und Zerstörung. Wien ist nicht mehr Wien und Walzer nicht mehr Walzer. Bereits mit den ersten Takten von *La valse*, die mit ihrem bedrohlichen Bassgrummeln eher die Assoziation an Steven Spielbergs *Weißer Hai* als an rauschende Ballkleider hervorrufen, wird dies deutlich. Die Welt, in der dieser Walzer beginnt, ist düster und unheimlich, in chromatischen Läufen und Glissandi kündigt sich ein unheilbringender Sturm an. Durch die Wolkenwand klingen hier und da – wie im Traum – Erinnerungen an Walzermelodien an, die sich verdichten und im Mittelteil die schillernde Illusion einer untergegangenen Welt auferstehen lassen. Spätestens mit der Wiederkehr des Anfangsmotivs tritt die ideelle Tendenz des Werkes jedoch deutlich hervor, wenn sich der Walzer mehr und mehr »in einen apokalyptischen Totentanz verkehrt, in dem sich das Abendland in immer schnellerem Wirbel seinem Untergang entgendreht« (Michael Stegemann). Spätestens in der Coda erweist sich *La valse* mit grellen »Glissandi und den plötzlichen Verschiebungen des Dreier-Metrums als fataler, (selbst)zerstörerischer und fratzenhafter Abgesang auf ein ganzes Jahrhundert« (M.S.). Und wie die Stadt Wien wehmütig dem verklungenen Klappern der Fiaker auf den Straßenpflastern nachlauscht, die zertrümmert in den Remisen einer untergegangenen Armee liegen, so ist auch in Ravels *La valse* nichts geblieben als eine körperlose Idee, die Erinnerung an einen Walzer.

BIOGRAPHIEN

KIRILL GERSTEIN

Der russische Pianist Kirill Gerstein gehört heute »zu den renommiertesten klassischen Pianisten«, schrieb die *Süddeutsche Zeitung* im März 2019, und er verdankt dies seiner »eigenwilligen Klangkreativität« und seinem »profund-universellen Musikverständnis«. Umfassend ist auch sein Repertoire, das klassisch-romantische wie zeitgenössische Werke und Jazz mit einschließt. Dabei bestechen die Klarheit seines Tons und die Virtuosität ebenso wie sein intellektueller Umgang mit den Kompositionen. 1979 im russischen Woronesch geboren, begann Kirill Gerstein seine musikalische Ausbildung im Alter von drei Jahren auf einer Spezialmusikschule für begabte Kinder. Parallel dazu eignete er sich autodidaktisch den Jazz an. Mit zwölf Jahren lernte er in St.

Petersburg den Jazz-Vibraphonisten Gary Burton kennen, der ihm zu einem Studium am Berklee College of Music in Boston verhalf. Nach drei Jahren Jazz-Studium, wobei er die Klassik nie aus den Augen verlor, wechselte Kirill Gerstein an die Manhattan School of Music und schloss sein Klavierstudium mit Master ab, ergänzt von Meisterkursen bei Dmitri Baschkirow und Ferenc Rados. 2001 wurde er Erster Preisträger des Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv, 2002 gewann er den Gilmore Young Artist Award und 2010 den Avery Fisher Career Grant sowie den hochdotierten Gilmore Artist Award. Das Preisgeld setzt er für Kompositionsaufträge ein, bisher an Oliver Knussen und Alexander Goehr, aber auch genreübergreifend an Jazz-Musiker wie Brad Mehldau, Chick Corea und Timothy Andres. Im letzten Jahr entwickelte sich mit dem Komponisten und Dirigenten Thomas Adès eine intensive Zusammenarbeit, aus der das für Gerstein geschriebene Concerto for Piano and Orchestra hervorging. Nach der Uraufführung in Boston schlossen sich eine Europa-Tour-nee mit den Stationen Leipzig, Kopenhagen, London und München sowie weitere Konzerte in den USA, in New York und Cleveland, an. Zudem sind demnächst Aufführungen in Amsterdam und Los Angeles geplant. Gerstein, der in Berlin lebt, gibt weltweit Recitals und gastiert bei allen bedeutenden Orchestern. Für seine CD-Einspielungen legte er den Fokus auf hochvirtuose Musik: Liszt, Gershwin, Tschaikowsky, Prokofjew, Skrjabin und Busoni. Seine Aufnahmen von Liszts *Études transcendentales* wurde von *The New Yorker* zu den bemerkenswerten CDs des Jahres 2016 ausgewählt, Schumanns *Carnaval* und Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* und eine CD mit Werken von Schumann, Liszt und Oliver Knussen kürte die *New York Times* jeweils zum besten Album des Jahres. Zwischen 2007 und 2017 leitete Gerstein eine Klavierklasse an der Musikhochschule Stuttgart, und seit Oktober 2018 ist er Professor für Klavier an der Musikhochschule Hanns Eisler in Berlin sowie an der Kronberg Academy im Taunus im Rahmen des »Sir Andrés Schiff Performance Programme for Young Pianists«.

THOMAS ADÈS

»Adès überwindet Stil-Schranken und übliche Avantgarde-Vorbehalte: Seine Musik pendelt zwischen wagemutiger Atonalität und schwelgerischer Spätromantik [...]. Dabei klingen die musikalischen Ideen oft auf seltsame Art gefällig und heimelig, obwohl sie völlig unberechenbar Harmonien, Rhythmen und wilde Klanggegensätze kombinieren«, schrieb der *Spiegel* 2009 über den britischen Komponisten, der eine Professur an der Royal Academy of Music in London innehat und von 1999 bis 2008 das Britten-Pears-Festival in Aldeburgh leitete. Inzwischen weist sein Werkverzeichnis drei Opern – *Powder Her Face* (1995), *The Tempest* (2003/2004) und *The Exterminating Angel* (2016) – sowie eine ganze Reihe symphonischer und kammermusikalischer Werke auf, die auf vielen bedeutenden Bühnen und von den großen Orchestern und Ensembles aufgeführt wurden: Seine Opern werden beispielsweise an der New Yorker Met, bei den Salzburger Festspielen, am Royal Opera House in London inszeniert, und seine Orchesterwerke – wie *Asyla* (1997), *Tevot* (2007) und *Polaris* (2010) – spielen u. a. die Berliner Philharmoniker, das Los Angeles Philharmonic Orchestra, das Boston Symphony Orchestra, das New York Philharmonic Orchestra, das Hallé Orchestra, das City of Birmingham Symphony Orchestra und viele andere. Zu seinen Kammermusikwerken gehören *Arcadiana* (1993) und *The Four Quarters* (2011) für Streichquartett, das Klavierquintett (2001), *Lieux retrouvés* für Violoncello und Klavier (2010). Für Klavier hat Thomas Adès u. a. die Werke *Darknesse Visible* (1992), *Traced Overhead* (1996), und *Three Mazurkas* (2010) geschrieben, und zu seinen Chorwerken zählen *The Fayfax Carol* (1997), *America: A Prophecy* (1999) und *January Writ* (2000). Seit 2016 dirigiert Thomas Adès als Artist Partner des Boston Symphony Orchestra Konzerte in Boston und Tanglewood, regt Kammermusikabende an und leitet dort das Festival of Contemporary Music. Außerdem unterrichtet er beim International Musicians 'Seminar Prussia Cove in England junge Pianisten und Kammermusiker. Thomas Adès, der zahlreiche Auszeichnungen und Preise verliehen bekam, gab diese Woche am Pult des BRSO sein Debüt als Dirigent. Der Pianist und Liedbegleiter Thomas Adès ist regelmäßig in Recitals zu hören, so hat er im Dezember 2018 ein Janáček-Programm in Paris und im November 2019 mit dem britischen Bariton Simon Keenlyside Schuberts *Winterreise* in Wien aufgeführt. Die Kompositionen von Thomas Adès werden weltweit aufgeführt und zählen zu den meistgespielten zeitgenössischen Werken.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS †
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

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

PROGRAMMHEFT

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

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Renate Ulm und Susanne Schmerda: Originalbeiträge; Judith Kemp: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 30. Juni/1. Juli 2011; Biographien: Renate Ulm (Gerstein; Adès).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Éditions Durand, Paris (Debussy, Ravel)
© Faber Music, London (Adès)