

**BRSD BARTÓK
MÄHELÄ
ZIMMERMANN
MAHLER
RICHTER
MARTINŮ**

Donnerstag 7.10.2021

Freitag 8.10.2021

Sonderkonzert

Herkulesaal

20.00 – 22.00 Uhr

Sonntag 7.11.2021

Sonderkonzert

Max-Reger-Halle, Weiden

17.00 – 19.00 Uhr

2021/2022

KLAUS MÄKELÄ

Leitung

FRANK PETER ZIMMERMANN

Violine

ANNA LUCIA RICHTER

Mezzosopran

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Antonia Morin

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Donnerstag, 7.10.2021

Pausenzeichen:

Julia Schölzel im Gespräch mit Klaus Mäkelä

ON DEMAND

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

PROGRAMM

BÉLA BARTÓK

»Rhapsodie Nr. 2« für Violine und Orchester, Sz 90

- Lassú. Moderato
- Friss. Allegro moderato

BOHUSLAV MARTINŮ

»Suite concertante« für Violine und Orchester, H 276a

- Toccata. Allegro poco moderato
- Aria. Andantino
- Scherzo. Allegretto scherzando – Trio. Vivo
- Rondo. Poco allegro

Pause

GUSTAV MAHLER

Symphonie Nr. 4 G-Dur

- Bedächtig. Nicht eilen
- In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast
- Ruhevoll
- Sehr behaglich
- »Wir genießen die himmlischen Freuden«
Sopran-Solo nach Worten aus »Des Knaben Wunderhorn«

GLUTVOLLES SPIEL DES DORFGEIGERS

Béla Bartóks *Rhapsodie Nr. 2* für Violine und Orchester

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

Sommer und Herbst 1928;

Revision 1944 mit verkürztem Finalsatz

Uraufführung

Klavierfassung:

19. November 1928 in Amsterdam mit dem Geiger Zoltán Székely und Béla Bartók am Klavier

Orchesterfassung:

26. November 1929 in Budapest mit Zoltán Székely als Solisten und unter der Leitung von Ernst von Dohnányi

Lebensdaten des Komponisten

25. März 1881 in Nagyszentmiklós – 26. September 1945 in New York

Im Sommer und Herbst 1928 schrieb Béla Bartók seine beiden Rhapsodien für Violine und Klavier, die er später auch für Violine und Orchester einrichtete. Der damals 47-jährige ungarische Komponist widmete diese hochvirtuosen und publikumswirksamen Kabinett-Stücke den Geigern Joseph Szigeti und Zoltán Székely, beide führende Virtuosen ihrer Zeit aus der berühmten ungarischen Violinklasse von Jenő Hubay, dem Professor und Direktor der Musikakademie in Budapest.

Die Violine spielte in Bartóks Schaffen eine fast ebenso große Rolle wie sein ureigenes Instrument, das Klavier. Er schuf nicht nur Violinwerke, sondern führte sie als Klavierpartner mit seinen Widmungsträgern oft selbst auf. Seiner Jugendliebe Stefi Geyer (auch sie eine Hubay-Schülerin) komponierte er das lange zurückgehaltene Erste Violinkonzert, mit Jelly d'Arányi spielte er in den

frühen 1920er Jahren seine zwei Sonaten für Violine und Klavier, spätere Partner waren Joseph Szigeti und Zoltán Székely, für den auch sein Zweites Violinkonzert entstand. Bartóks allerletztes vollendetes Werk war die 1944 komponierte Sonata für Violine solo für Yehudi Menuhin.

Als Pianist war Bartók wegen der elementaren Wucht seines Spiels ein gefürchteter Kammermusikpartner. Doch seine Recitals mit führenden Interpreten wie den Cellisten Gregor Piatigorsky und Emanuel Feuermann oder den Geigerinnen und Geigern Joseph Szigeti, Zoltán Székely, Jelly d'Arányi und Henri Marteau galten als legendär. Der Komponist Bartók trat dabei oft bescheiden hinter den Pianisten Bartók zurück. Joseph Szigeti berichtete von einem Konzert 1936 in Budapest ohne ein einziges Werk von Bartók, dafür mit Bach, Schubert, Ravel und Beethoven, »erst als wir in anderen Hauptstädten wie Berlin, London, Paris, Rom und New York zu spielen begannen, standen im Mittelpunkt unserer Abende die damals vielumstrittene Zweite Sonate und seine Rhapsodie Nr. 1«.

In den *Rhapsodien I und II – Volkstänze für Violine und Orchester*, so der Untertitel in der Partitur, griff Bartók auf seinen »folkloristischen« Stil zurück, allerdings nicht allein auf das authentische Musikmaterial aus den Dörfern, sondern auch auf kommerzielle Kaffeehausmusik der Großstadt. An erster Stelle steht der populäre *Verbunko*, der städtische Werbetanz zur Rekrutierung von Soldaten für die Armee im Stil der ungarischen Zigeunerkapellen. Typisch ist die zweiteilige Anlage des *Verbunkos* mit den Tempobezeichnungen Langsam – Schnell (*Lassú – Friss*), die auf Franz Liszt und dessen *Ungarische Rhapsodien* zurückgehen, angelehnt an den traditionellen *Csárdás*. Es gibt aber auch Anklänge an bäuerliche Musik aus Rumänien, Ungarn und Ruthenien (also aus dem ostslawischen Raum Weißrusslands und der Ukraine) mit ihren charakteristischen Skalen und Rhythmen. Besonders in den Solo-Partien ist die Atmosphäre des ursprünglichen volksmusikalischen Vortrags noch hörbar.

Ab 1905 widmete sich Bartók, geboren am 25. März 1881 in Nagyszentmiklós im heutigen Rumänien, intensiv der musikethnologischen Forschung in seiner Heimat und in Osteuropa. Ausgerüstet mit einem einfachen Phonographen, der das Gehörte auf Wachszylindern aufzeichnete, bereiste er die ländlichen Regionen, ließ sich von den Alten auf den Dörfern Lieder vorsingen und von den Geigern Tanzmelodien vorspielen. Als Mensch und Komponist blieb Bartók zeitlebens den authentischen Volkweisen mit tiefem Respekt verbunden. Immer führte er Volksmusik und Kunstmusik zu einer vollkommenen Synthese und verwendete die Volksmusik unter Wahrung ihrer Identität »wie seine musikalische Muttersprache«. Dabei ging die Begegnung mit der Musik des ungarischen Volkes und anderer Völker in seiner musikalischen Botschaft einer universalen Brüderlichkeit auf.

Prägende Stilmerkmale und Grundzüge in Bartóks musikalischem Denken und Schaffen sind seinem Biographen Bence Szabolcsi zufolge das »Naturhaft-Volkstümliche und das Konstruktiv-Abstrakte«. So antwortete Bartók 1937 in Brüssel auf die Frage des belgischen Musikforschers Denijs Dille nach der Verwandtschaft zwischen der Melodik in seinen jüngeren Werken und der ungarischen Volksmelodik entsprechend: »In meinen neueren Orchesterwerken trachte ich nach möglichst größter Einfachheit und nach voller Auswertung des Kontrapunktes; hier kann ich mich zum Beispiel auf meine Zweite Rhapsodie für Violine und Orchester berufen...«.

Der Orchestersatz in dieser *Zweiten Rhapsodie* ist komplex strukturiert und dem Violin-Solopart über weite Strecken ebenbürtig. Neben der Violine treten Klarinette und Englischhorn immer wieder prominent mit reicher Ornamentik hervor. Während in der *Ersten Rhapsodie* das Zymbal als ungarisches Instrument auf die »Zigeunermusik« verweist, sind es nun Harfe, Celesta, Klavier und Schlaginstrumente, allen voran Trommeln, die für eine neuartige Orchesterfarbe sorgen. Insgesamt neun ursprüngliche Volksmelodien hat Bartók ausgewählt, sie experimentierfreudig miteinander verflochten und in seine eigenen charakteristischen harmonischen Zusammenhänge gebettet.

Das *Rondo*-Thema des langsamen Satzes (*Lassú*) ist rumänischen Ursprungs, über das frei improvisiert wird. Es ist eine Weise aus dem Komitat Maros-Torda, die Bartók, wie die übrigen Melodien des Satzes, von einem Dorfgeiger hörte.

Die Melodien des *Presto*-Satzes (*Friss*) wiederum sind vier Tänze aus Szatmár, ein rumänischer Kissentanz aus Temes und eine Melodie ruthenischer Herkunft. Traditionelle Musik, rhapsodische Improvisation und kunstvolle moderne Ausarbeitung verschränken sich auf unnachahmliche Weise. »Einmal meint man den Dorfgeiger vor sich stehen zu sehen, ein andermal glaubt man, ein phantastisches Violinkonzert oder eine Sonate zu hören«, schilderte es der Bartók-Experte György Kroó.

Nur vier Tage nach der ungarischen Premiere der *Ersten Rhapsodie* am 22. November 1929 (mit Joseph Szigeti als Solisten und dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Antal Fleischer, die Uraufführung selbst war schon am 22. Oktober 1929 in Berlin und ein zweites Konzert am 1. November in Königsberg mit Dirigent Hermann Scherchen erfolgt), wurde auch die *Zweite Rhapsodie* in Budapest aus der Taufe gehoben. Interessant ist, dass führende Musikkritiker sogleich die Unterschiede zwischen beiden Werken hervorhoben. Aladár Tóth etwa beschrieb die eingängigere *Erste Rhapsodie* als »einen Strauß aus den Volksmusikblumen der im alten Ungarn lebenden Nationalitäten«, »deren melodische und rhythmische Blüten frei auf der Violine sprießen«. Die technisch anspruchsvollere, schroffere und mit rund zwölf Minuten Spieldauer etwas längere *Zweite Rhapsodie* weist für ihn dagegen »tiefere Perspektiven auf«. Auch das Wort »tatarenhaft« fiel für die Zweite im Unterschied zur »zigeunerhaften« Ersten, wie sie der Dirigent Sándor Jemnitz beschrieb.

Im Jahr 1944 unterzog Bartók seine *Zweite Rhapsodie* einer Revision und verkürzte den schnellen Finalsatz. In dieser konzentrierteren Fassung wird sie zumeist gespielt. Doch der Schatten des Schwesterwerks ist lang: »Die I. Rhapsodie mit ihren gefälligen Proportionen, ausgefeilten Formen, cantablen Themen und dem stilisiert anmutenden Charakter hat sich bei Virtuosen und Publikum mehr durchgesetzt«, resümierte György Kroó, bekannte im Schluss-Fazit aber: »Dennoch müssen wir die II. Rhapsodie wegen ihrer aus größeren Tiefen strömenden Glut und ihrer originelleren Phantasie weit mehr bewundern.«

Nicht nur glückliche Erinnerungen an New York

Zu Bohuslav Martinů *Suite concertante*, H 276a

Renate Ulm

Entstehungszeit

Erste Fassung: von Dezember 1938 bis Februar 1939 in Paris, laut Biograph Harry Halbreich, der das Werkverzeichnis erstellt hat; Zweite Fassung: Januar bis 15. Februar 1944 in New York

Widmung

»To Samuel Dushkin«

Uraufführung

28. Dezember 1945 in Saint Louis, USA, mit dem Saint Louis Symphony Orchestra und Samuel Dushkin als Solisten unter der Leitung von Vladimir Golschmann

Lebensdaten des Komponisten

8. Dezember 1890 in Polička/Ostböhmen – 28. August 1959 in Liestal/Schweiz

Bohuslav Martinů, der als Sohn des Türmers auf dem Kirchturm der St. Jakobskirche in Polička zur Welt kam, lernte seine Umgebung von der Höhe aus kennen. Mit dem Blick von oben auf das quirlige Leben en miniature innerhalb der mittelalterlichen Stadtmauern war zugleich die Möglichkeit gegeben, das ländliche Umfeld rund um das Zentrum von Polička zu betrachten. Die Vogelperspektive, der Blick von oben und in die Ferne, ist »mir als einer der stärksten Eindrücke aus meiner Kindheit im Bewusstsein geblieben [und spielt] wahrscheinlich eine nicht geringe Rolle in meiner gesamten Anschauung über Komposition«, hielt Martinů in seinen Erinnerungen fest. So kombinierte er zeitgenössische Musikstile, Jazz und volkstümliche Elemente mit Musikformen der fernen Vergangenheit. Diese Art des Neoklassizismus im Rückgriff auf Gattungen des Barock und der Klassik wie Concerto grosso und Suite, wobei Alt und Neu miteinander eine neue Verbindung eingingen, geben seiner Musik eine ganz eigene, unverwechselbare Prägung. Dabei führt uns Martinů mit dem Titel *Suite concertante* aber auch gleich in die Irre, denn für seine *Suite concertante* zog er nicht etwa alte Tanzsätze heran, wie man sie bei dieser Bezeichnung erwarten

würde. Er vereint in seiner *Suite concertante* eine *Toccata*, die ursprünglich auf Werke für Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts zurückgeht, eine *Aria*, die in ihrer formalen Anlage auf die Vokaltradition des Barock verweist und in der die Violine den »Gesang« übernimmt, ein *Scherzo*, in dem – ganz im Stile Beethovens – die Orchesterinstrumente einen eher derben Spaß treiben, und ein »klassisches« *Rondo* als Rausschmeißer. Hinzukommt, dass seine *Suite concertante* eigentlich ein Violinkonzert ersten Ranges ist, dabei steht sie formal mit ihren vier Sätzen der Symphonie näher als dem regulär dreisätzigen Konzert. Auch die Form des *Concerto grosso* mit seinen Solo- und Tutti-Wechseln dürfte bei der Komposition Pate gestanden haben. Noch 1945 bezeichnete sich Martinů nämlich als »Concerto-grosso-Typ«: »Dort, wo die Symphonie emotionale Elemente zulässt, ja fordert, [...] und die Themen [...] zu schier unendlichen Dimensionen ausdehnen kann, verlangt das Concerto grosso strikte Gesetzmäßigkeit [...] und Beschränkung in Klangvolumen und Dynamik – es ist eine ganz andere Welt.« Martinů nutzte also die Rückbesinnung auf alte Formen als bewusste Epochen-Abgrenzung, als Distanzierung zu den epigonalen Ausläufern der Spätromantik.

Frank Peter Zimmermann, der die Werke für Violine und Orchester von Martinů regelmäßig spielt, beschrieb dessen Musik anlässlich einer Aufführung des Ersten Violinkonzerts bei den Berliner Philharmonikern: »Sie widersetzt sich jeder stilistischen Einordnung. Hinzu kommt noch das tschechische Idiom von Martinůs Musik. Diese böhmischen Tanzrhythmen mit ihren vertrackten metrischen Verschiebungen! Die sind schwer zu realisieren.« Und weiter heißt es in diesem Gespräch: »Martinů hat eine ganz eigene Tonsprache. Seine Musik lässt sich in keine Schublade stecken, weil sie so wandelbar ist: mal impressionistisch, mal expressiv, mal perkussiv, dann wieder sehr gesanglich und lyrisch.«

Zimmermanns Charakterisierung des Ersten Violinkonzerts lässt sich auch auf Martinůs *Suite concertante* übertragen. Sie wurde – wie schon das Erste Violinkonzert – im intensiven Austausch mit dem Geiger Samuel Dushkin konzipiert, mehr noch, Martinů ließ ihn auf seinen dringenden Wunsch nach Virtuosität hin die Violinstimme sogar abändern (Miloš Šafránek). Der Geiger Samuel Dushkin – ein großer Förderer der zeitgenössischen Musik und außerordentlich virtuoser Musiker – regte viele Komponisten zu Violinwerken an, neben Martinů auch Strawinsky und Prokofjew, dabei nahm er bei allen großen Einfluss auf die Solo-Stimme.

Die erste Fassung der *Suite concertante* entstand 1938/1939 in Paris, wohl parallel zu Martinůs Entdeckung der Musik Strawinskys, die einen deutlichen Nachhall in seinem Werk fand. In der Stadt an der Seine, dem damaligen Kreativzentrum der europäischen Musik, hatte er u. a. *Le sacre du printemps*, *Petruschka* und *Histoire du soldat* gehört. »In [Strawinskys] Musik«, so Martinů, »steckt etwas vom modernen Menschen, mit seiner Wertschätzung der Klarheit, Ordnung und Ökonomie. Seine Revolution ist in Wirklichkeit eine regressive Revolution. Aber er vollführt das auf seine Art, die uns oft stutzen lässt, und unter Verwendung aller technischer Hilfsmittel, die er zur Hand hat. Im Prinzip ist es eine Rückkehr zur alten Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Musik.«

Die alte Gattung der *Toccata* bezeichnete ursprünglich das Anschlagen (»toccare«) der Tasten. Martinů bezog den Titel auf die starke rhythmische Komponente des Satzes, auf die Orchesterschläge und den teils hart forcierten Klang, die dem Satz einen ganz eigenen Puls geben, ähnlich wie im *Sacre* oder in *Histoire du soldat* von Strawinsky, innerhalb dessen der Solist hochvirtuose Partien zu bewältigen hat: Doppelgriffe und dreitönige Akkorde, extreme Lagenwechsel, Läufe, schnelle Wechsel von Pizzicato und Legato, Flageolets. Martinů, selbst Geiger und für die Komposition eines Violinkonzerts daher prädestiniert, musste dennoch immer wieder den Wünschen Dushkins nachgeben, der seine frappierende Virtuosität durch außergewöhnliche spieltechnische Raffinessen herausgestellt haben wollte. Den Bezug zu Strawinsky dokumentieren neben der stark rhythmisch orientierten Motorik die Satzbezeichnungen *Toccata* und *Aria*, die auch die ersten beiden Sätze in Strawinskys wenige Jahre zuvor komponiertem Violinkonzert tragen. Aber bei allen Parallelen zu Strawinsky sind die wichtigsten Elemente doch genuiner Martinů: Nach dem Forteschlag des Orchesters als Überraschungseffekt scheint der Solist geradezu ins Geschehen gestoßen zu werden und muss wie aufgedreht diese Partie abspulen – die Assoziation an die mechanische Puppe Olympia in *Les contes d'Hoffmann* von Jacques Offenbach drängt sich auf. Auf die wenigen Pausen des Solisten oder auf das scheinbare Ermatten im Spielverlauf folgt meist ein Unisonolauf im Orchester, als würde die »Mechanik« auf diese Weise erneut aufgezo-gen und der Solist zum Weiterspielen gedrängt. Möglicherweise spiegelte Martinů hier den auf

Virtuosität pochenden Solisten Samuel Dushkin auf ironische Art. Ebenso überraschend wie der Orchesterschlag zu Beginn beendet ein plötzlicher Forteakzent das motorische Treiben, als sei die Feder des mechanischen Spielzeugs gebrochen.

Ein elegischer Streichersatz eröffnet die *Aria*, aus der die Solo-Violine mit ihrer gesanglichen Klage hervortritt. In der Mitte der dreiteiligen *Aria* breitet sie im weitgespannten Ambitus den ganzen Raum ihrer Klangmöglichkeiten und Klangfarben aus. Die verwendeten Motive und Themen lassen tschechische Volksmusik anklingen, gleich einer melancholischen Erinnerung. Dieser Aspekt der Trauer könnte darin begründet sein, dass Martinů, der 1942 von Frankreich in die USA emigriert war, seit Jahren sein Vaterland nicht mehr betreten konnte und der Kontakt zu seinen musikalischen Wurzeln abgebrochen war. »Wir brauchen Willen, Resistenz, Widerstand und den Aufwand aller Kraft, um den schrecklichen Nachrichten [aus Europa] nicht zu unterliegen, um die Überzeugung und den Glauben an die echten Werte der Menschlichkeit [...] zu bewahren«, schrieb Martinů in seinen *Erinnerungen 1938 – 1945*. Immer wieder plante er nach 1945 die Rückkehr, doch er starb, ohne je seine Heimat wiedergesehen zu haben.

Das *Scherzo (Allegretto scherzando)*, wie die *Aria* dreiteilig gebaut, beginnt mit einem Forteschlag, endet aber mit einem hingehauchten Pizzicato. Was erst robust, temperamentvoll und voller Leben anhebt – man glaubt gar eine Autohupe zu vernehmen –, wird abgelöst von einer heiteren Kantilene, die im Piano vom Orchester begleitet wird. Auch dies ein wehmütiger Gedanke an die Vergangenheit, jetzt umpulst von der Betriebsamkeit des amerikanischen Lebens: »Die endlosen Avenuen und Straßen von New York sind nicht gerade die besten Inspirationsquellen [...]. Sie stürzen auf mich ein, bedrücken mich, und es scheint, dass man aus ihnen nicht hinaus kann ... Nein, ich kann wirklich nicht sagen, dass meine Erinnerungen an New York nur glückliche« waren, erzählte Martinů in seinen *Erinnerungen*. Eine kleine Kadenz führt, schneller werdend, zum heiterausgelassenen *Trio*-Teil im *Vivo*-Tempo, in dem sich das Orchester wie zum Lachen ergötzt. Dem äußerst lebhaften Mittelteil schließt sich die Wiederholung des *Scherzos* an.

Im *Rondo* kann der Solist noch ein weiteres Mal alle virtuoson Kunstgriffe vorführen mit Flageolets, dreitönigen Akkorden, Pizzicati, weiten Intervallsprüngen und einer kurzen kantilenenartige Solo-Kadenz, die überraschend einfach gehalten ist, so als besäße der Hauptpart des *Rondos* schon genug zirkusartige Virtuosität. Martinů betonte in einem Gespräch, dass in einem Violinkonzert »alles, was wir durch das Violin-Solo ausdrücken wollen, [...] auf eine einzige melodische Linie festgelegt sein [muss], die gleichzeitig alles Restliche ersetzen muss. Mit anderen Worten – die eine Stimme der Sologeige muss in sich selbst schon das musikalische Schema enthalten, das ganze Konzert nämlich.«

Die erste Fassung der *Suite* war in Europa verblieben, als Martinů wegen des Terror-Regimes der Nazis nach Amerika emigrierte. Sie wurde von Martinů-Biograph Harry Halbreich wiederentdeckt, und es gibt sogar eine Aufnahme unter der Leitung von Christopher Hogwood, in der beide Fassungen gegenübergestellt wurden. Weil sie sehr unterschiedlich sind, drängt sich die Frage auf, ob es sich hier tatsächlich um zwei Fassungen handelt oder doch eher um zwei Varianten einer Idee. Da das ursprüngliche Werk 1944 nicht greifbar war, hatte es Martinů auf Wunsch von Samuel Dushkin ein »zweites« Mal komponiert. Während die erste Fassung noch deutlicher den tschechischen Volkston anklingen lässt, scheint die zweite bereits von Martinůs neuer Heimat New York, den Klängen der hektischen Metropole, inspiriert.

WAS MIR DAS KIND ERZÄHLT

Zu Gustav Mahlers Vierter Symphonie

Jörg Handstein

Entstehungszeit

In den Sommerurlaube 1899 und 1900; Instrumentation beendet am 5. Januar 1901 in Wien

Uraufführung

25. November 1901 in München durch das Kaim-Orchester, aus dem die Münchner Philharmoniker hervorgegangen sind, unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

7. Juli 1860 in Kalischt/ Böhmen – 18. Mai 1911 in Wien

Schlägt man das Programmheft auf, informiert man sich erst einmal über die gespielten Werke. Manchmal wecken die Satzbezeichnungen schon eine bestimmte Erwartung. So verspricht Gustav Mahlers Vierte Symphonie einen entspannten Tagesausklang nach dem Arbeitsstress: »In gemächlicher Bewegung« nimmt man die Plätze ein, lehnt sich »ruhevoll« zurück und kann nun »sehr behaglich« der Symphonie lauschen. Zuvor noch könnte man »bedächtig« den Einführungstext lesen oder die himmlischen Lachshäppchen genießen. Das Publikum der Münchner Uraufführung im Jahre 1901 erwartete anderes: ein monumentales, groß-orchesterliches und von heiligem Ernst getragenes Werk, so wie die im Vorjahr schon gehörte Zweite Symphonie von Mahler. Und nun hatte der stark abgespeckte Klangkörper nicht einmal mehr Posaunen! Eine Symphonie und besonders deren Finale sollte dem Hörer ein erhebendes Gefühl mitgeben, diese aber verabschiedete sich mit einem kindlichem Lied! So ließ Mahlers Vierte ein enttäushtes Publikum und ratlose Kritiker zurück: »Überall ein Aufgebot der möglichsten Orchesterwitze zum Aufputz eines formlos, vor lauter geistreichen Details in sich zusammenstürzenden Stilungeheuers«, schimpfte etwa der Musikwissenschaftler Theodor Kroyer. In der Tat fiel das Werk stilistisch aus dem Zeitgeschmack, zur Kammer-symphonie tendierend und von einem hintersinnigen Humor durchzogen. »Im allgemeinen habe ich die Erfahrung gemacht, daß Humor dieser Sorte (wohl zu unterscheiden von Witz und munterer Laune) selbst von den besten nicht erkannt wird.« So erklärte sich Mahler selbst die Aversionen gegen sein symphonisches »Stiefkind«.

Dem als *Finale* so anstößigen Lied *Das himmlische Leben* entspross die Konzeption der ganzen Symphonie. Mahler hatte das Gedicht aus *Des Knaben Wunderhorn* bereits 1892 als »Humoreske« vertont und 1895 als Schlusssatz der Dritten vorgesehen. Dort sollte es die Überschrift »Was mir das Kind erzählt« erhalten, doch es blieb bei dem großen, weihevollen *Adagio* als *Finale*. Es folgte eine für Mahler ungewöhnliche Schaffenspause von drei Jahren. Sei es, weil er als Wiener Hofoperndirektor genug um die Ohren hatte, sei es, weil mit der gigantischen, gleichsam weltumspannenden Dritten ein Endpunkt erreicht war. Wie sollte es nun weitergehen? Im Juli 1899, im steirischen Dörfchen Altaussee, kam der rettende Einfall: *Das himmlische Leben* sollte ein anderes Werk beenden: »ganz Humor – »naiv« etc.« Zunächst dachte Mahler an »eine symphonische Humoreske« aus je drei Liedern und Instrumentalsätzen, doch dann kristallisierte sich eine klassische Satzfolge heraus: Sonatenhauptsatz, *Scherzo*, *Adagio*. Statt des üblichen verbreiterten und überhöhten Finales bildet nun das Lied »die sich ganz verjüngende Spitze«. So kehrt Mahler das alte Schema der »Finalsymphonie« geradezu um. Der Weg in die Zukunft verläuft über die Vergangenheit: Mahler betrachtet die Klassik als eine Art »Kindheit« der Symphonik, die so von neuem heranwachsen kann. Die klassizistischen Rückgriffe verbinden sich mit der kindlichen Haltung des Liedes: *Das himmlische Leben* wird naiv mit dem Schlaraffenland gleichgesetzt. Doch auf den zweiten Blick perpetuiert dieses Paradies nur das irdische Leben voller Blut und Grausamkeit: Vor dem Schlemmen steht das Schlachten – was hier die Tiere allerdings gerne mitmachen. Bedenkenlos wird selbst das Lamm Gottes – »qui tollis peccata mundi« – dem Metzger überantwortet, der dann auch noch Herodes heißt! Wie passt ein derart abgründiger Humor zu der kindlichen Naivität? Diese Frage steht letztlich hinter der ganzen Symphonie. Ausgehend vom Lied knüpft Mahler dessen musikalische Fäden bereits in den drei ersten Sätzen an. Dazu erklärt er: »Es ist die Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt darin, die

für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles hat. Im letzten Satz erklärt das Kind, welches im Puppenstand doch dieser höheren Welt schon angehört, wie alles gemeint sei.«

Der Erste Satz: Komplizierte Kindheit

Schon die allerersten, seltsam dudelnden Takte antizipieren den letzten Satz. So mochten Kinder sich Volksmusikanten vorstellen. Dazu klappern Schellen, die Theodor W. Adorno mit der Figur des Narren assoziierte: »Was ihr nun vernehmt, ist alles nicht wahr«, sollen die Schellen laut Adorno verkünden. Seitdem wird die Symphonie immer wieder interpretiert als sich selbst entlarvender Schein, als nur vorgespiegelt heiter. In der Tat führt der erste Satz Hörer mit einseitiger Erwartungshaltung an der Nase herum (was sie damals auf die Palme gebracht hat). So blendet sich unvermittelt das eigentliche Hauptthema ein: anmutig, freundlich, in klassischem Tonfall irgendwo zwischen Mozart und Schubert. Das darin ausgestellte Intervall der Sexte (fallend) bleibt in der ganzen Symphonie (dann aufsteigend) thematisch bedeutsam: eine melodische Geste für ein innig-wohliges Gefühl – etwa wie in Mozarts »Bildnis-Arie«. Damit montiert der Anfang zwei sich fremde Sphären von Musik. Sie sind aber wie Parallelwelten miteinander verbunden und werden sich im Verlauf des Satzes immer mehr durchdringen. Aus vielen kleinen Motiven beginnt Mahler nun eine Art Miniaturwelt aufzubauen, wobei offen bleibt, ob es sich um ein Spielen mit Bauklötzchen oder ernsthafte thematische Arbeit handelt. Mitten darin platzt ganz simpel eine Melodie herein, die an ein bekanntes Kinderlied erinnert: *Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann*. Es ist interessant, dass dieses nette Kerlchen früher als dämonischer Kinderschreck galt. Die Anspielung verweist also auf den doppelbödigen Charakter der Symphonie. Dass der Butzemann in Grimms *Deutschen Wörterbuch* als »larvatus« oder »ein verstellte Antlitz« bezeichnet wird, wird den Interpreten entgegenkommen, die das Werk als Maskerade sehen... Jedenfalls: Auf dem Höhepunkt der Durchführung springt der Butzemann wieder hervor und bewirkt einen schrecklichen Einsturz der ohnehin schon Lärm schlagenden Musik. In dieser erstaunlichen Durchführung steigert sich das zunehmend komplizierter werdende Spiel zu einer kaum mehr entwirrbaren Polyphonie: Kunterbunt werden die wieder zu Bauklötzchen zerlegten Themen (man kann mindestens 13 Motive zählen) durcheinander gewürfelt zu einer fröhlichen, schrillen, schaurigen, traumgleichen Welt. Darunter mischen sich weitere Motive des *Himmlischen Lebens*. Es ist, als ob die Parallelwelten ineinanderstürzen, um ein neues Universum zu gebären. Mahler selbst hat seine bisher komplexeste Musik so beschrieben: »Der erste Satz beginnt, als ob er nicht bis drei zählen könnte, dann aber geht es gleich ins große Einmaleins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und aber Millionen gerechnet.«

Die Mittelsätze: Totentanz und Paradiesvision

Für den zweiten Satz nutzt Mahler seine ganze Kunstfertigkeit, um eine möglichst triviale, schiefe, ja teils schauerhaft »falsch« klingende Musik zu erzeugen. Vorbild ist das *Scherzo* der Zweiten Symphonie mit dem besoffenen »Gedudel der böhmischen Musikanten«. Für das *Scherzo* der Vierten hat Mahler seine Mittel allerdings erheblich verfeinert: So lässt er die Solo-Violine einen Ton höher stimmen, damit sie »schreiend und roh klinge wie wenn der Tod aufspielt«. Die angeschrägte Harmonik tut ein übriges, und so nimmt ein grotesker, mal komischer, mal gespenstischer Auftritt seinen Lauf. Der Knochenmann ist aber nicht wild, sondern eben »gemächlich«: Es muss ein Wiener sein, der in einer Art Schrammelmusik mitwirkt, die bisweilen auch anheimelnd klingt. Die weniger verzerrten Passagen stehen für die Sehnsucht nach dem (Ländler-)Paradies, und ironisch klingen auch Motive des *Himmlischen Lebens* an. Mahler wollte, dass sich den Hörern die Nackenhaare aufstellen: »Doch werdet ihr im Adagio darauf, wo alles sich auflöst, gleich sehen, daß es so böse nicht gemeint war.«

Inmitten der humoristischen Sätze bildet der dritte eine Enklave des symphonischen Ernstes. »Ruhevoll« und nahezu ungebrochen verströmt sich, ähnlich dem *Adagio* der Dritten Symphonie, die Fülle des Wohllauts, reiner, von tiefem Gefühl gesättigter Gesang. Hier spricht das erwachsene gewordene Kind, das sich das verlorene Glück nun als metaphysisches imaginiert. Im extremen Kontrast zum beseligenden ersten Thema steht das zweite: ein Klagegesang, der sich schmerz erfüllt dahinschleppt, und dessen dünner Bläsersatz an die späteren *Kindertotenlieder* erinnert. Laut Natalie Bauer-Lechner erzählte Mahler, dass ihm bei diesen Themen »aus der

Kindheit das mit tiefer Traurigkeit und wie durch Tränen lachende Antlitz seiner Mutter vor-schwebe, die auch unendlich gelitten, aber alles immer liebend aufgelöst und vergeben habe.« Doppelvariationen entfalten nun die Themen, wobei sich das erste bis auf einen raschen Ländler beschleunigt. Der nostalgische Abgesang scheint sich schon zu verflüchtigen (mit Tönen, die an das »ewig« aus dem *Lied von der Erde* vorausweisen), als eine gleißende Klangwoge hereinbricht, die in E-Dur einen gleichsam jenseitigen Tonraum aufreißt. Es ist kein »Durchbruch« nach Mahlers sonstiger Art: Wie aus heiterem Himmel fällt dieser Akkord, eine plötzliche, blendende, überweltliche Lichterscheinung, eine Epiphanie, die bereits das Paradies zu offenbaren scheint. Hörner und Trompeten schmettern die Anfangsmotive des *Himmlischen Lebens*. Dann zieht sich die Musik noch einmal ganz nach innen zurück – mit einem Zitat des Liedes *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, das sich in einen sphärischen Klang auflöst. Damit könnte die Symphonie, »gänzlich ersterbend«, schon zu Ende gehen. Aber der Schlussklang auf D-Dur ist nur ein Halbschluss, ein Doppelpunkt: Es geht weiter.

Das Finale: Warum ist es im Himmel so laut?

Nach Mahlers Anweisung soll das abschließende Lied »mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie« gesungen werden. Offenbar wollte er die naive Haltung als solche vorführen, aber keinesfalls der Belustigung preisgeben. Insgesamt lassen sich drei musikalische Sphären unterscheiden: Die kindliche Schilderung des Paradieses ist in einem behaglichen bis lebhaften Volkston gehalten und vom Orchester dezent koloriert. Sodann schafft eine ruhige, choralartige Melodie einen Moment mystischer Versenkung und Stille, die von den krass kontrastierenden Dudelmotiven und dem Schellengeklapper wieder zerrissen wird. Vor allem hier muss die Deutung ansetzen. Lässt sich hier wieder der Narr hören, der »die Fiktion als solche entlarvt« (Wolfram Steinbeck)? Doch in der damaligen Kinderwelt gehörte die Schellenkappe eher zum Kasperltheater, das so grotesk und brutal war, wie es aus diesen Zwischenspielen tönt. Die Achtel werden mit Geigenbögen geschlagen, als ob Kasperl seine Klatsche betätigt. Die Metzger-Szene zitiert aus dem Wunderhorn-Lied (*Es sungen drei Engel*) der Dritten Symphonie, das auf eine kindlich-scurrile Art in Szene gesetzt wird. Wo es ursprünglich heißt »Du sollst ja nicht weinen«, wird nun ein »unschuldig's Lämmlein zu Tod« gebracht, und so wie dieser versteckte Sarkasmus bringt auch das Ge-dudel ironisch zum Ausdruck, dass man im Himmel das »weltlich Getümmel« eben doch hört! Die Zwischenspiele wirken wie ein hämischer Kommentar der Musikanten, die nach jeder »himmlischen« Szene einen Höllenlärm machen.

Die vierte und letzte Strophe (über die Himmelsmusik) durchbricht allerdings dieses Schema: Ein zuvor nur angedeutetes Motiv in Triolen veranschaulicht den seligen Reigen zu dieser Musik; die Tonart wendet sich endgültig nach E-Dur, das oft für traumverlorenes Glück und himmlische Ruhe steht. Man denke etwa an Schuberts *Lindenbaum*, das Ende der *Schönen Müllerin* oder den zweiten Satz der *Unvollendeten*. Doch all dies sind doppelbödige, von Leid, Schrecken oder Tod gezeichnete Idyllen. Wie geht nun Mahler vor? Er verabschiedet mit der Grundtonart G-Dur zunächst auch den Humor. Was jetzt kommt, muss ernst genommen werden. Am Schluss vertont er gegen den Textsinn ein Hinsinken und Entschlummern, ein Auflösen und Ersterben im tiefsten Dunkel. Das Ziel »zergeht wie ein Irrlicht«, meint Matthias Hansen, und nach Wolfram Steinbeck verkündet dieses Ende nur die triste Wahrheit, dass sich der Mensch mit derlei Träumen nur etwas vorgaukle. Viele heutige Interpreten sehen eine tiefe Tragik in diesem oft allzu naiv gehörten Werk. Doch dieses bleibt zutiefst mehrdeutig und trügerisch für alle, die nur einer Fährte folgen. Vollständig erklärt hat das Lied nicht, »wie alles gemeint sei«: Mahlers Vierte fordert den Hörer ganz ähnlich wie die oft unbequemen Fragen eines Kindes.

Gustav Mahler

»Das himmlische Leben«

(*Finale* der Vierten Symphonie)

Wir genießen die himmlischen Freuden,
D'rum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich 'Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh'!

Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir führen ein englisches Leben,
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sanct Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sanct Lukas den Ochsen tät schlachten
Ohn 'einig's Bedenken und Achten,
Der Wein kost kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.

Gut 'Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut 'Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut 'Äpfel, gut 'Birn 'und gut 'Trauben
Die Gärtner, die Alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen
Auf offener Strassen,
Sie laufen herbei!
Sollt 'ein Festtag etwa kommen,
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sanct Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sanct Martha die Köchin muss sein!

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sanct Ursula selbst dazu lacht!
Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen!
Dass alles für Freuden erwacht.

(aus: *Des Knaben Wunderhorn*)

BIOGRAPHIEN

Frank Peter Zimmermann

Geboren 1965 in Duisburg, begann Frank Peter Zimmermann als Fünffähriger mit dem Geigenspiel und gab im Alter von zehn Jahren sein erstes Konzert mit Orchester. Nach Studien bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers begann 1983 sein kontinuierlicher Aufstieg an die Weltspitze. Frank Peter Zimmermann gastiert bei allen wichtigen Festivals und musiziert mit allen bedeutenden Orchestern und Dirigenten weltweit. In dieser Saison hat er den Schwerpunkt auf die Violinwerke von Bartók und Martinů gelegt, denen er mehr Aufmerksamkeit im Konzertrepertoire wünscht, so interpretiert er sie nicht nur beim BRSO unter der Leitung von Klaus Mäkelä, sondern auch in Konzerten mit Manfred Honeck, Jakub Hrůša und Jonathan Nott. Mit dem Pianisten Martin Helmchen spielt Frank Peter Zimmermann in den Musikzentren Europas alle Violinsonaten Beethovens, die teils schon auf CD erschienen sind. 2010 gründete er mit dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra das Trio Zimmermann, das in den letzten Jahren Meilensteine der Streichtrio-Literatur wie Beethovens Opera 3, 8 und 9, Mozarts Divertimento Es-Dur KV 563 sowie Trios von Hindemith und Schönberg auf CD eingespielt hat. Frank Peter Zimmermann brachte bisher vier Violinkonzerte zur Uraufführung, so Matthias Pintschers *en sourdine* mit den Berliner Philharmonikern unter Peter Eötvös (2003), *The Lost Art of Letter Writing* von Brett Dean mit dem Concertgebouworkest Amsterdam unter der Leitung des Komponisten (2007), *Juggler in Paradise* von Augusta Read Thomas mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter Andrey Boreyko (2009) sowie zuletzt das Zweite Violinkonzert von Magnus Lindberg mit dem London Philharmonic Orchestra unter Jaap van Zweden (2015). Die umfangreiche Diskographie des Geigers enthält viele preisgekrönte Aufnahmen. Frank Peter Zimmermann hat von Bach bis Ligeti alle großen Violinkonzerte eingespielt. 2015 und 2016 erschienen, gemeinsam mit dem Kammerorchester des BRSO, seine Neuaufnahmen von Mozarts Violinkonzerten und der *Sinfonia concertante* (mit Antoine Tamestit). Zuletzt veröffentlichte er Violinkonzerte von Bach mit den Berliner Barock Solisten. Frank Peter Zimmermann wurde u. a. mit dem Premio Internazionale Accademia Musicale Chigiana, dem Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau und dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse geehrt. Dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist der Geiger seit 1990 eng verbunden, 2010/2011 war er »Artist in Residence«. Bei seinem letzten Auftritt im April 2018 war er mit Prokofjews Erstem Violinkonzert unter Mariss Jansons zur erleben. Frank Peter Zimmermann spielt auf der »Lady Inchiquin« von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1711.

Anna Lucia Richter

Anna Lucia Richter erhielt ihre Ausbildung bei Kurt Widmer in Basel und schloss ihr Gesangsstudium bei Klesie Kelly-Moog an der Musikhochschule Köln mit Auszeichnung ab. Weitere Anregungen erhielt sie von Christoph Prégardien, Edith Wiens und Margreet Honig. Im Frühjahr 2020 nahm Anna Lucia Richter mit der Gesangsexpertin Tamar Rachum den Fachwechsel zum Mezzosopran vor. Ihre Opernkarriere führte Anna Lucia Richter bereits auf viele renommierte Bühnen, zuletzt sang sie bei den Salzburger Festspielen im Sommer 2021 die Partie der Zerlina (*Don Giovanni*). An der Oper Köln wird sie im Dezember 2021 ihr Debüt als Hänsel in Humperdincks *Hänsel und Gretel* geben. Ihr Kernrepertoire ist aber das Werk Bachs, wie es die CD *Bach privat* mit dem Bariton Georg Nigl und Liedern aus dem *Schemelli-Gesangbuch* und dem *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* dokumentiert. In dieser Saison steht zudem eine Aufführung der *Matthäus-Passion* in der Thomaskirche in Leipzig mit dem Thomanerchor und dem Gewandhausorchester bevor. Am Theater an der Wien begeisterte sie 2017 als Elisabeth Zimmer in HENZES *Elegie für junge Liebende*. Weitere wichtige Rollen waren Servilia in Mozarts *La clemenza di Tito* unter Teodor Currentzis sowie Euridice und La Musica in Monteverdis *L'Orfeo* in der Regie von Sasha Waltz an der Berliner Staatsoper. Als Konzertsängerin erhält die Sopranistin u. a. Einladungen vom Concertgebouworkest Amsterdam, vom London Symphony Orchestra, vom NHK Symphony Orchestra, vom Orchestre de Paris und von Il Giardino Armonico. Sie gastierte beim Lucerne Festival, bei den BBC Proms, beim Schleswig-Holstein Musik Festival und war 2018 Artist in Residence beim Rheingau Musik Festival. Ein besonderes Anliegen der Künstlerin ist der

Liedgesang. Von den Schubertiaden Schwarzenberg und Vilabertran, dem Heidelberger Frühling, der Londoner Wigmore Hall und der New Yorker Carnegie Hall bis zur Park Avenue Armory in New York gastiert sie in den führenden Liedzentren der Welt. Zusammen mit Christian Gerhaher und Gerold Huber sind in dieser Saison Liederabende u. a. in Elmau mit Hugo Wolfs *Italienischem Liederbuch* geplant. Mit dem Schumann Quartett wird sie in Spanien (Bilbao und Madrid) die Uraufführung eines neuen Werks für Mezzosopran und Streichquartett von Cristóbal Halffter singen. Gemeinsam mit Michael Gees veröffentlichte sie 2015 das Album *Liederkreis* mit Liedern von Schumann, Brahms und Britten sowie mit eigenen Improvisationen. 2020 erschien das Schubert-Album *Heimweh* mit Gerold Huber, und zuletzt kam mit ihr Mahlers Vierte mit den Bamberger Symphonikern unter der Leitung von Jakub Hruša heraus sowie Monteverdis *Il delirio della passione* mit dem Ensemble Claudiana. Die Künstlerin gewann zahlreiche Preise, u. a. den Borletti-Buitoni Trust Award.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

Klaus Mäkelä

Der 25-jährige Dirigent Klaus Mäkelä, Chefdirigent und Künstlerischer Berater der Osloer Philharmoniker seit 2020, entstammt einer finnischen Musikerfamilie und kam schon früh an die Sibelius-Akademie in Helsinki. Hier studierte er Orchesterleitung bei Jorma Panula. Außerdem absolvierte Klaus Mäkelä dort ein Violoncello-Studium und begann seine Laufbahn als Orchestersolist in verschiedenen finnischen Orchestern und als Kammermusiker bei finnischen Musikfestivals. Er spielt auf einem Instrument von Giovanni Grancino aus dem Jahr 1698. Schon mit zwölf Jahren interessierte sich Klaus Mäkelä für die Arbeit am Pult. Auf seinem Weg zum professionellen Dirigenten wurde er dabei von vielen Stiftungen gefördert: von der finnischen Kulturstiftung, der Deutschen Stiftung Musikleben, der Pro Musica Foundation, der Wegelius Foundation, der Jorma Panula Foundation und der Sibelius Academy Foundation. Neben seiner Tätigkeit in Oslo hat Klaus Mäkelä die Künstlerische Beratung des Orchestre de Paris übernommen, mit dem er beim Sommerfestival in Granada und in Aix-en-Provence auftrat und bei dem er 2022 Chefdirigent sein wird. Weiterhin ist er Hauptgastdirigent beim Schwedischen Radio-Symphonieorchester, arbeitet regelmäßig mit der Tapiola Sinfonietta in Espoo zusammen und leitet das finnische Turku Festival. Zu Beginn dieser Saison hat Klaus Mäkelä in Oslo seine musikalische Visitenkarte abgegeben und die Spielzeit mit Saariahos *Asteroid 4179: Toutatis*, Strauss' *Also sprach Zarathustra*, zwei neuen Werken der Norwegerin Mette Henriette und Sibelius' *Lemminkäinen-Suite* eröffnet. In der Saison 2021/2022 wird Klaus Mäkelä Porträtkünstler des Wiener Konzerthauses und Artist in Residence beim Granada Festival sein und zudem so

bedeutende Orchester wie die in Cleveland und San Francisco sowie das London Philharmonic und das Concertgebouworkest leiten; als Cellist plant er verschiedene Kammermusikabende, u. a. beim Verbier Festival und im Wiener Konzerthaus. Neben dem Standard-Repertoire für großes Orchester wie den Werken von Beethoven, Mendelssohn, Bruckner, Mahler und Sibelius setzt sich Klaus Mäkelä besonders für die zeitgenössische Musik ein. Inzwischen hat er Uraufführungen von Unsuk Chin, Sauli Zinovjev, Mette Henriette, Anna Thorvaldsdóttir, Kaija Saariaho, Brett Dean und Jimmy López geleitet. 2017 debütierte er an der Finnischen Nationaloper in Helsinki mit Mozarts *Zauberflöte* und der konzertant dargebotenen Oper *Aino* von Erkki Melartin. Der Exclusive-Künstler der Decca Classics wird 2022 alle Symphonien von Sibelius auf CD herausbringen. Beim BRSO war Klaus Mäkelä zuletzt im Oktober 2020 mit Strawinskys *Basler Concerto*, Mozarts *Jenamy-Konzert*, das Igor Levit interpretierte, und Bartóks *Divertimento* zu erleben.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE

Designierter Chefdirigent

ULRICH HAUSCHILD

Orchestermanager

(Nikolaus Pont in Elternzeit)

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Susanne Schmerda und Renate Ulm: Originalbeiträge; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 8./9. Februar 2018; Gesangstext nach der Partitur; Biographien: Renate Ulm (Zimmermann, Richter, Mäkelä), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO),

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Boosay & Hawkes, London (Bartók)

© Schott Music International, Mainz (Martinů)

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Mahler)