

**Sir Simon
Rattle**

Mahler 6

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR SO

23–24

Donnerstag
28. September 2023
Freitag
29. September 2023
20.00 – 22.00 Uhr
1. Abo A

Samstag
30. September 2023
19.00 – 21.00 Uhr
1. Abo S

Isarphilharmonie

23–24

Konzerteinführung:
Do./Fr. 18.45 Uhr, Sa. 17.45 Uhr
Moderation:
Michaela Fridrich
Gast:
Frank Reinecke, Kontrabassist im BRSO

Mitwirkende

Sir Simon Rattle
Leitung

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround
im Radioprogramm
Freitag, 29. September 2023, 20.00 Uhr
Pausenzeichen:
Johann Jahn im Gespräch mit Betsy Jolas und
Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Sir Simon Rattle

On Demand
br-klassik.de und brso.de

Programm

Betsy Jolas

»Latest« für Orchester

(Auftragswerk von Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und San Francisco Symphony Orchestra)

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 6 a-Moll

- Allegro energico
- Andante moderato
- Scherzo. Wuchtig
- Finale. Allegro moderato

In der Wunderkammer

Latest von Betsy Jolas

Von Rafael Rennicke

Geburtsdatum der Komponistin

5. August 1926 in Paris

Entstehungszeit

2021

Auftraggeber

Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, San Francisco Symphony

Uraufführung

30. November 2022, Philharmonie de Paris, mit dem Orchestre de Paris unter der Leitung von Klaus Mäkelä

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

Betsy Jolas, die mittlerweile 97-Jährige, nimmt es mit Humor: Jedes Mal, wenn ein neuer Kompositionsauftrag in ihr Pariser Büro flattert und für attraktiv befunden wird, versichert sie dem Auftraggeber, dies sei nun aber wirklich der letzte, den sie annehme. Und dann soll es vorkommen, dass sie schon beim nächsten Auftrag ihr Wort nicht halten kann. Pardon, sagt Jolas schmunzelnd, sie sei ja immerhin die einzige ihrer Generation, die man überhaupt noch mit Kompositionen beauftragen könne! Ob man dem Titel ihres jüngsten Orchesterwerks also trauen darf: *Latest*?

Ihre Generation: Das sind Pierre Boulez, der sie gefördert hat, Iannis Xenakis, mit dem sie eng befreundet war, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Henri Dutilleux, Hans Werner Henze. Aus dieser Generation ist sie die letzte, die verblieben ist. Und die Erfahrungsschätze, von denen Betsy Jolas bis heute zehren kann, sind unvergleichlich: In ihrer Pariser Kindheit begleitete sie ihre Mutter und James Joyce am Klavier. In ihrer Jugend, nach der Flucht der Familie in die USA, erlebte sie noch Béla Bartók als Pianisten und sang unter der Leitung von Arturo Toscanini im Verdi-Requiem. Und als sie nach dem Zweiten Weltkrieg zurückkehrte nach Europa, studierte sie Komposition bei Darius Milhaud und Olivier Messiaen, dessen Nachfolgerin sie später wurde, als erste Kompositionsprofessorin überhaupt am Pariser Conservatoire.

Fundstücke der Vergangenheit

Und diese Betsy Jolas schreibt nun mit *Latest* ein Orchesterstück, das so quicklebendig daherkommt, dass man wohl niemals auf das vorgerückte Alter seiner Komponistin schließen würde. Eine aktionsreiche Musik voller Temperament und Bewegungsdrang, bei der auf engstem Raum Hochexpressives auf Perkussives, Elegisches auf Explosives trifft. Jolas greift dabei in die musikalische Schatzkiste der vergangenen rund hundert Jahre und überführt die gefundenen Objekte in die Wunderkammer ihrer eigenen Musik. Die kleinen ausdrucksvollen melodischen Gesten, die von Anton Webern geerbt sein könnten, der die junge Jolas einst in einem Vieraugengespräch vor dem Serialismus warnte (»Vorsicht!«); das Flirren klanggewordener Luft wie gleich zu Beginn des Stücks, das aus Maurice Ravel's Träumen stammen könnte; die von vier Musikern freigesetzten Geräuschklangwelten eines ganzen Panoptikums an Perkussionsinstrumenten, deren Glitzern und Pochen, Schwingen und rhythmischer Drive das gesamte vergangene Jahrhundert kontrapunktierte; oder der Streicher-Schmelz à la Richard Strauss, der plötzlich aufblüht und in Eulenspiegel-Manier tollkühn zerstiebt: Dies alles findet Betsy Jolas, und sie ist so frei, die Fundstücke sorgsam in die Hand zu nehmen, zu bestaunen und sie mit Fingerspitzengefühl abzuklopfen auf die ihnen noch innewohnende Freiheit und Frische. Et voilà: Das Alte, Vertraute kommt im Zusammenhang von Jolas' Wunderkammermusik neu zur Erscheinung!

Musik der Freiheit

Ohnehin war Betsy Jolas, anders als viele ihrer Komponistenkollegen im Schlepptau der Nachkriegsavantgarde, nie daran interessiert, Moden hinterherzujagen. Dafür ist sie in einem viel zu großzügigen, kosmopolitischen Elternhaus aufgewachsen, das sie dann auch bei ihrem Heranwachsen als Musikerin prägen sollte. In Frankreich war sie lange Zeit weit und breit die einzige Frau, die – noch dazu verheiratet und Mutter – als Komponistin reüssierte. Früh hatte Jolas gelernt, ihren eigenen Weg zu finden und ihre eigene Stimme zu behaupten. Anhängern ästhetischer Strömungen brauchte sie sich darum nicht anzuschließen, weder den Serialisten noch den Spektralistern oder den Verfechtern einer offenen Form. Doch genau beobachtet hat sie sie alle, angefangen von ihren antipodischen Lehrern Milhaud und Messiaen bis hin zur Generation ihrer Studentinnen und Studenten. Und sie greift als Komponistin bis heute selbstbewusst auf das zurück, was sie zum Ausdruck ihrer eigenen Ausdruckswelten gerade eben benötigt.

So ist *Latest*, wie das Allermeiste in Jolas' Œuvre, eine Musik der Freiheit. Einmal kommt diese Freiheit sogar wortwörtlich zur Geltung – in einer Zone freien Musizierens, die von fern an Jolas' experimentelles Komponieren mit Zufallsverfahren in den Sechziger- und Siebzigerjahren erinnert: »Free« und »everyone freely« heißt es in der Partitur, die an dieser Stelle nur Andeutungen von Tonmaterial macht. Das soll sich auf fünf ordnende Handzeichen des Dirigenten ganz individuell entfalten. Dies ist nur eine Facette einer durch und durch individuellen Musik, einer Musik voller Lebendigkeit und Theatralik, die aus der Individualität und dem »Auftritt« einzelner Gesten und Gestalten ihren besonderen Reiz bezieht. Da löst sich auf einmal eine Solo-Violine aus dem Streicher-Tutti, das an anderer Stelle mit geräuschhaften »tapping«-Effekten und Wurfbögen (»jeté«) eine imaginäre Szene heraufbeschwört; Hörner tönen wie Wunderhörner aus der Ferne (»en dehors«); bohrendes Kontrabass-Insistieren hier, ein einzelner Paukenschlag dort; Zinnsoldatenmusik in den Trompeten, Spieluhrenzauber im Klavier: Das Reich der Imagination von Betsy Jolas ist weit und verzweigt, und für Augenblicke, für »moments musicaux«, klappen sich die Klänge wie Bühnenbretter auf, die die Welt bedeuten.

Heitere Gelassenheit

Doch ist Betsy Jolas im Umgang mit ihrer Kunst viel zu feinsinnig, als dass sie auch nur ein einziges Mal redselig oder gar langatmig werden würde. Die Frau, die die Fäden dieses Wunderkammertheaters in Händen hält – mit untrüglichem Gespür für Dramaturgie und Proportion und sicherem Instinkt für die klangfarblichen Wirkungen ihrer Instrumenten-Darsteller –, sie hält sich hinter den vielgestaltigen Erscheinungen ihrer Musik mehr versteckt, als dass sie sich zeigt. Jedoch ahnt man an allen Ecken und Enden dieser so kecken wie umsichtigen Musik den humorvollen Blick einer weisen Frau, die mit der heiteren Gelassenheit einer Flaneurin durchs Leben geht und auf unsere Gegenwart schaut: Hier besorgt, dort amüsiert über den Wandel der Zeiten, dem sie noch immer selbstbewusst standhält. »Brüche gab es nicht«, resümierte sie

kürzlich ganz trocken ihre kompositorische Entwicklung. »Ich glaube auch nicht, dass man von einer zweiten oder dritten Phase sprechen kann. Ich gehe meinen kleinen Weg. Und es gibt noch so vieles, was ich noch nicht kann und lernen möchte.«

Mit *Latest* hat Betsy Jolas also bestimmt noch nicht ihr letztes Wort gesprochen. Im Stück selbst überlässt sie dieses übrigens den Musikern, deren Instrumente nach einem finalen orchestralen Fortissimo-Schlag schweigen. »Ô« vermerkt die Partitur, »voice«: ein Tutti-Ausruf des gesamten Orchesters! Kurz bevor der Vorhang fällt, bläst es zum Halali. Der Coup einer gewitzten Wunderkammerjägerin.

Marsch in die Katastrophe

Zu Gustav Mahlers Sechster Symphonie

Von Jörg Handstein

Lebensdaten des Komponisten

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

Entstehungszeit

In den Sommermonaten der Jahre 1903 und 1904 am Wörthersee in Kärnten

Uraufführung

27. Mai 1906 beim Tonkünstlerfest in Essen unter der Leitung des Komponisten

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 5. Dezember 1968 im Münchner Herkulesaal unter Rafael Kubelík

Weitere Aufführungen unter Erich Leinsdorf, Dmitri Kitajenko, James Conlon, Lorin Maazel und Mariss Jansons

Zuletzt auf dem Programm: 20./21./22. März 2014 in der Philharmonie im Gasteig unter Daniel Harding

»Ging heut' morgen über's Feld« singt der Protagonist der *Lieder eines fahrenden Gesellen*, eine Melodie, zu der man am liebsten gleich mitmarschieren möchte. Es ist der Aufbruch in eine schöne, frühlingshafte Welt, ein blühendes Versprechen von Glück, und mit dieser frischen, frohgemuten Melodie setzt Mahler auch seine Erste Symphonie in Gang. In fast allen folgenden Werken spielen Märsche immer wieder eine tragende Rolle, mit Grenzen sprengender Vitalität in der Dritten, mit abgründiger Trauer in der Fünften. Wo es bei Mahler um Leben und Tod geht, wird marschiert. Er selbst, berichtet der eng mit ihm verbundene Bühnenbildner Alfred Roller, war ein »leidenschaftlicher Fußgeher«, dessen Spaziergänge und Bergwanderungen nicht am Normalmaß zu messen waren: »Denn man konnte mit ihm ein sehr flottes Marschtempo gehen, ohne daß ihm das lästig wurde. Im langsamen Schreiten setzte er, beinahe zierlich, einen Fuß vor den anderen und streckte die Beine in den Kniekehlen stramm. [...] Im Eilschritt aber [...] trug er den Oberkörper leicht vorgeneigt, das Kinn vorgestreckt und trat fest, fast stampfend auf. Diese Gangart hatte etwas Stürmisches, etwas ausgesprochen Triumphales.« Auf Fotos aus dem Jahr 1904, die Mahler auf dem Weg in der Wiener Hofoper zeigen, sieht man ihn tatsächlich heftig ausschreiten.

Marschierende Soldaten

Mahlers Vorliebe für Märsche verdankt sich auch kindlicher Prägung, denn in seiner Heimatstadt Iglau (heute Jihlava, Tschechien) war ein Infanterie-Regiment samt Militär-Kapelle stationiert. Sein enger Freund Bruno Walter berichtet: »Als er zwei Jahre alt war, pflegte ihn eine Bedienerin auf einem Kasernenhof allein zu lassen, um mit ihrem Soldaten zusammen zu sein – und er hörte Trommeln und Trompetensignale und sah marschierende Soldaten.« Als Vierjähriger lief er dann der Regimentskapelle nach und spielte die Melodien auf seiner Ziehharmonika mit. Im Sommer 1866 konnte er im Zuge des Preußisch-Österreichischen Krieges auch größere Truppenbewegungen sehen, und nach der verlorenen Schlacht bei Königgrätz auch verwundete Soldaten

und erbärmlich dezimierte Regimenter. Es ist also keineswegs Militarismus, wenn Mahler aus dieser Klangwelt schöpft. Einem Ur-Erlebnis entsprungen, gehört sie zu seiner musikalischen Muttersprache.

In einer nationalistischen, säbelrasselnden Epoche delectierte man sich gerne an »flotter« Marschmusik. Mahler aber entdeckte darin ein tiefgründiges Ausdruckspotenzial vom Hellsten zum Finstersten des Lebens. So brachte er bereits in seinen Soldatenliedern das Grauen des Krieges zum Klingen. Die *Revelge* etwa handelt von einem sterbend zurückgelassenen Soldaten. Niemand vor und neben Mahler hat derart die Abgründe dieser Musikform ausgelotet. Und keine Mahler-Symphonie wird so stark vom Marsch beherrscht wie die Sechste.

Der erste Satz – »Augenblicke des Zertrampelns«

Mit starren, unerbittlichen Taktschlägen setzt sich der erste Satz (*Allegro energico*) in Bewegung. Der Anfang ruft die *Revelge* in Erinnerung, vor allem die Stelle vor dem Vers »Ich muß marschieren bis in Tod«, aber im Hauptthema der Symphonie mit den wuchtigen Oktaven steckt noch weit mehr Gewalt als im Lied, vorwärtsdrängend und niederreißend zugleich. Die in der Symphonik äußerst seltene Tonart a-Moll verschärft diesen Charakter. Mahler benutzt sie auch anderen Orts (Fünfte Symphonie: zweiter Satz; *Lied von der Erde*: erster Satz) für extrem gespannte Gefühlslagen zwischen Schrecken und Verzweiflung, und er erzielt damit einen schroffen, harten Klang, der sich bisweilen scharf ins Gehör schneidet. So rückt auch der Marsch, dumpf bis grell instrumentiert, in ein bedrohliches Zwielflicht. Als ob es sich in seiner Stoßkraft selbst nicht zusammenhalten kann, zerbricht das Hauptthema in stürzenden Kaskaden, in denen es dann auch verebbt. Nun folgt ein Signal, das für die ganze Symphonie entscheidende Bedeutung hat: Zu den hart im Marschrhythmus geknüppelten Pauken erstrahlt ein Trompetenakkord, der plötzlich in trübes Moll umschlägt. Wie ein Menetekel, ein Unheil verkündendes Zeichen, schreckt dieses Signal den Hörer auf.

Ungebrochen positiv, mit leidenschaftlichem Schwung, artikuliert sich erst das Seitenthema. Damit habe Mahler seine Ehefrau Alma porträtiert, heißt es nach Auskunft derselben. Wie auch immer, rein dramaturgisch dient das Thema dazu, der rhythmischen Gewalt nun eine melodisch-gesangliche Kraft entgegenzusetzen. Wenngleich selbst von Zügen des Marsches geprägt, nimmt es auch lyrische Gestalt an und lässt den ersten Teil des Satzes besänftigend zur Ruhe kommen. Im langen Mittelteil geraten beide Kräfte aneinander, bis sich das Alma-Thema in eine geheimnisvolle Klanglandschaft zurückzieht. Obwohl Herdenglocken sie durchtönen, ist das keine Almomantik mit Kühen. Arnold Schönberg bewundert hier, wie ein »kühler, eisiger Trost von einer Höhe aus gespendet wird, [...] den nur der hört, der versteht, was, ohne animalische Wärme, höhere Stimmen flüstern.« Auf jeden Fall gewährt dieses stille Gebiet eine Ruhe, die nicht von dieser Welt scheint. Doch nach dem Gesetz der Reprise muss der Marsch zurückkehren, und er tut es mit verstärkter Gewalt. Der große Mahler-Exeget des 20. Jahrhunderts Theodor W. Adorno meint, dass der Marsch eine ungute, destruktive Masse verkörpere: »Die Extreme ihres kollektiven Zuges [...] sind jene Augenblicke, wo der blinde und gewalttätige Marsch der Vielen dazwischenfährt: Augenblicke des Zertrampelns.« Am Ende des Satzes kann sich dann doch das Alma-Thema durchsetzen, stürmisch und triumphal. Die Melodie jubelt in strahlendem A-Dur – ein vorläufiger Sieg der besseren Kräfte.

Die Mittelsätze – Schönheit und Schrecken

Reine Lyrik, dem Melos innig anvertraute Empfindung, ist allein dem langsamen Satz vorbehalten. Als solcher gehört er zwar fest zum »klassischen«, viersätzigen Zyklus dieser Symphonie, aber er klinkt sich auch bewusst daraus aus. Mit seiner Tonart Es-Dur steht er der Grundtonart a-Moll denkbar fern. Das *Andante moderato* ist damit eine Klangwelt für sich, ist nicht der voranschreitenden Logik des Marsches unterworfen. Nur so ist es möglich, noch einmal ausgiebig von Seele, Liebe und Glück zu singen, Erfüllung zu finden, sich in eine schwerelos entrückte Idylle zu betten. Wenn auch schon Trauer mitschwingt – noch einmal steht die Welt still in ihrer Schönheit.

Doch dann geht es gleich in demselben unbarmherzigen Tritt weiter, mit dem der erste Satz begonnen hatte. Selbst das *Scherzo* huldigt »wichtig« dem alles beherrschenden Marsch, verwandelt in einen grausigen Tanz, in ein wüstes, irres, gespenstisches Treiben und Stampfen. »Wie gepeitscht« sollen die Oktav-Vorschläge ausgeführt werden, zu immer neuen grotesken, schaurigen Klängen vereinen sich die Instrumente. So feiert der kollektive Wahnsinn. Nur mehr

ironisch formiert sich daneben ein gemütlicher Ländler. Sein Rhythmus aber ist durch Taktwechsel derart beschädigt, dass man dazu gar nicht mehr richtig tanzen kann. Mahler war sich zunächst nicht ganz klar, wo er dieses seltsame *Scherzo* hinstecken sollte: In der Partitur ließ er es vor dem *Andante* drucken, in den eigenen Aufführungen dirigierte er es an dritter Stelle. Dort, nach der langen Ruhephase des *Andante*, wirkt es umso eindringlicher.

Das Finale – Sieg der Finsternis

Mahlers Auskunft, die Sechste werde »Rätsel aufgeben, an die sich nur eine Generation heranwagen darf, die meine ersten fünf [...] verdaut hat«, trifft am ehesten das gewaltige *Finale*. An diesem Punkt löst sich gewöhnlich die Spannung einer Symphonie, dunkle Energie wird durch die Wendung in die Dur-Tonart neutralisiert, es siegt das Licht über die Finsternis. Letztmals mit einer hymnischen Apotheose gekrönt war Mahlers Dritte, in der Vierten sang ein humoristisch-hintergründiges Lied das Paradies herbei, und in der Fünften war die Apotheose ironisch gebrochen. Nun wählt Mahler einen völlig neuen, radikalen Weg, um das abgedroschene Schema zu umgehen. Er kehrt es geradezu um: Vom bereits im ersten Satz erreichten A-Dur führt dieser Weg zurück ins a-Moll. In drei Wellen entfaltet sich ein langer, gewundener Prozess dorthin. Am Anfang öffnet sich eine weite Fläche, auf der nur thematische Bruchstücke auszumachen sind. Wiederholt flammt das Menetekel aus dem ersten Satz auf. Ein dumpfer Bläserchoral zitiert aus dem fünften Satz der Dritten Symphonie, wo es heißt: »Und sollt 'ich nicht weinen, du gütiger Gott.«

Durch die desolante Einleitung geistern aber auch Fetzen einer neuen Marschmelodie, die bessere Aussichten verspricht. Auch der Marsch im schnellen Hauptteil (*Allegro moderato*) führt immer wieder zu Lichtblicken, frohgemut und in heller Harmonie. Manchmal bricht euphorische Hoffnung durch, oder der hymnische Gipfel scheint schon in Sichtweite. Doch im Ganzen bleibt der Marsch ein kompliziert verwickeltes Gegeneinander von Gestalten, die sich immer wieder verzerren, verrennen und verkeilen. Statt des erhofften Durchbruchs kommt es wiederholt zum Zusammenbruch, der den Marsch in die trostlose Einleitung zurückwirft. Und in diesen Zusammenbrüchen steckt die ganze Gewalt der marschierenden Massen. Die zwei spektakulären Hammerschläge, »wie ein Axthieb« auszuführen, spalten den Orchesterklang auf, und für einen Moment schlägt die im Medium der Kunst gebannte Brutalität physisch durch. Mahlers Biograph Jens Malte Fischer hat das ganze *Finale* treffend zusammengefasst: »Das, was der Marsch des ersten Satzes angekündigt hatte, aber von dem zu hoffen war, dass es doch so schlimm nicht kommen würde, kommt schlimmer als vorstellbar.« Wenn das Menetekel am Ende noch einmal die ersterbende Musik durchzuckt wie ein Elektroschock, wird es zum Siegel restloser Vernichtung.

Es erscheint wirklich rätselhaft, dass Mahler dieses Weltuntergangsfinale in seinem wohl glücklichsten Sommer, 1904, komponierte. Alma hatte gerade die zweite Tochter zur Welt gebracht, und ausnahmsweise verlief das Eheleben harmonisch. Stolz meldete Mahler von seinem idyllischen Feriendomizil, »was für ein schönes Spielplatzel wir für unser Putzel [die erste Tochter] hergerichtet haben.« In Ermangelung biographischer Hintergründe erklärte Alma deshalb, die Symphonie ohne kommende Schicksalsschläge herbei. Man hat Mahlers Sechste auch als Prophezeiung der Katastrophen des 20. Jahrhunderts empfunden – als ob sich der Marsch im ersten Satz schon auf den Weg in den Ersten Weltkrieg mache. Belegen lassen sich solche nachträglichen Spekulationen nicht.

Auf jeden Fall zeigt Mahler, dass die Entwicklungslogik einer Symphonie nicht zwangsläufig zu einem glücklichen Ende führen muss, wie es die Tradition vorsieht. Die Sechste marschiert buchstäblich in die Katastrophe, folgt radikal und bis zum bitteren Ende einer negativen, destruktiven Eigendynamik, wie sie manchmal auch die menschliche Zivilisation erfasst. Musikalisch-künstlerisch funktioniert das mit blendender Stringenz und faszinierender Wirkung. Zu hoffen bleibt, dass man so etwas nicht wieder in Wirklichkeit erleben muss.

Biographien

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 begrüßt das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben. 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, Andris Nelsons, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahme­tätigkeit erhielt das BRSO viele Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Auftritte in den Musikzentren der Welt. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von weltweit führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich den dritten Platz.

Sir Simon Rattle

Bezwingendes Charisma, Experimentierfreude, Einsatz für die zeitgenössische Musik, großes soziales und pädagogisches Engagement sowie uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpoolier zu einer der faszinierendsten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit. Mit Beginn der Saison 2023/2024 ist Sir Simon Rattle neuer Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Sein internationales Renommee erwarb sich Simon Rattle während seiner Zeit beim City of Birmingham Symphony Orchestra (1980–1998), das er zu Weltruhm führte. Von 2002 bis 2018 war er Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, von 2017 bis 2023 Musikdirektor des London Symphony Orchestra. Als Conductor Emeritus wird der 68-jährige Brite mit deutschem Pass dem LSO weiterhin verbunden bleiben. Eine enge Zusammenarbeit besteht auch mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dessen »Principal Artist« er ist. Simon Rattle unternimmt regelmäßig ausgedehnte Tournées durch Europa und Asien und pflegt langjährige Beziehungen zu führenden Orchestern weltweit, darunter die Wiener Philharmoniker, die Berliner Staatskapelle, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin und die Tschechische Philharmonie. Er ist begehrter Gast an bedeutenden Opernhäusern, am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Berliner und der Wiener Staatsoper, an der New Yorker Metropolitan Opera sowie beim Festival d'Aix-en-Provence, wo er zuletzt zusammen mit dem LSO in einer Neuproduktion von Bergs *Wozzeck* zu erleben war. Während seiner Zeit als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker gastierte Simon Rattle regelmäßig bei den Salzburger Osterfestspielen, in Baden-Baden sowie ebenfalls in Aix-en-Provence.

Für seine bisher mehr als 70 Plattenaufnahmen erhielt der Dirigent höchste Ehrungen. Hervorgehoben sei auch sein Engagement für das Education-Programm Zukunft@BPhil der Berliner Philharmoniker, für das er ebenfalls mehrfach ausgezeichnet wurde. In London gründete er 2019 die LSO East London Academy, eine Zusammenarbeit des LSO mit zehn Stadtbezirken im Osten der Stadt zur Förderung außergewöhnlicher musikalischer Talente unabhängig von ihrer sozialen Herkunft.

Zusammen mit dem BRSO sind auf CD bisher Richard Wagners *Das Rheingold*, *Die Walküre* und *Siegfried*, Mahlers *Lied von der Erde* und Neunte Symphonie sowie die *musica viva*-Porträt-CD mit Werken von Ondřej Adámek erschienen. Die Neunte Symphonie wurde mit einem Diapason d'or, einem Supersonic Pizzicato und als Gramophone Editor's Choice ausgezeichnet.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle

Chefdirigent

Nikolaus Pont

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Dr. Vera Baur

Graphisches Konzept / Art Direktion / Design

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Raffael Rennieke und Jörg Handstein: Originalbeiträge; Biographien: Archiv des BRSO.

Aufführungsmaterialien

© Alphonse Leduc, Éditions musicales, Paris (Jolas)

© Edition Peters, Frankfurt/Main (Mahler)