

**Sir Simon
Rattle**

**Katia und
Marielle
Labèque**

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

75 BR SO

24–25

Donnerstag
3. Oktober 2024
Freitag
4. Oktober 2024

20.00 – 22.00 Uhr
Herkulesaal
1. Abo B

Samstag
5. Oktober 2024
19.00 – 21.00 Uhr
Bamberg, Joseph-Keilberth-Saal
Gastkonzert

24–25

Konzerteinführung in München
Do./Fr., 18.45 Uhr
Moderation: Julia Schölzel
Gäste: Katia und Marielle Labèque

Konzerteinführung in Bamberg
Sa., 18.00 Uhr
Mit Michael Preis

Pre-concert: Response-Projekt »Der Dreispitz«
(in Kooperation mit der Stiftung Internationale Jugendbibliothek)
Fr., 4. Oktober 2024, 19.15 Uhr im Foyer Herkulesaal
Mit Schüler*innen des Ernst-Mach-Gymnasiums Haar
Leitung: Natalie Knäble (Kostümbildnerin), Klaus-Peter Werani (BRSO), Patricia Cordero (BRSO Akademie)

Live-Übertragung in Surround
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 4. Oktober 2024, 20.03 Uhr
Pausenzeichen:
Julia Schölzel im Gespräch mit Katia und Marielle Labèque

Audio on Demand
br-klassik.de und brso.de

Sehr verehrtes Publikum,

unser bayerischer Orchester-Austausch geht in die zweite Runde. Das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und die Bamberger Symphoniker vertiefen ihre gegenseitige Verbundenheit und Wertschätzung mit einem Gastkonzert in einer Abonnementreihe des jeweils anderen Orchesters. Nach dem erfolgreichen Start in der Saison 2022/2023 freuen wir uns, Sie im Namen aller Musiker*innen nun zu einer Neuauflage begrüßen zu dürfen. Den Auftakt macht das BRSO mit einem ausgefallenen Programm ganz nach dem Geschmack seines Chefdirigenten Sir Simon Rattle: Wir hören Jazziges von Strawinsky und Bernstein, lateinamerikanische Energie in Osvaldo Golijovs *Nazareno* und den Drive spanischer Volkstänze bei Manuel de Falla – hier dreht sich alles um den Rhythmus. In das Saison-Motto der Bamberger Symphoniker »Was wir lieben« fügt sich das bestens ein, denn in Bamberg liebt man auch Neues und Ungewöhnliches – zumal, wenn es »mit Liebe gespielt wird«. Dafür garantieren Simon Rattle und seine nicht weniger als sieben solistischen Mitstreiter*innen, unter ihnen die Schwestern Katia und Marielle Labèque am Klavier.

Das Münchner Publikum kommt am 19. Mai 2025 in den Genuss des Gegenbesuchs. Chefdirigent Jakub Hrůša, selbst regelmäßiger und höchst beliebter Gast am Pult des BRSO, dirigiert seine Bamberger mit einem ernsten und tiefgründigen Programm. Schostakowitschs selten gespielte Elfte Symphonie mit dem Untertitel *Das Jahr 1905* erklingt als mahnende und nachdenklich stimmende Antwort auf die zuvor gestellte »ewige Frage nach der Existenz« in Ives' *The Unanswered Question*. Zudem wird erstmals in einer Konzertreihe des BRSO die phänomenale koreanische Geigerin Bomsori Kim, Preisträgerin des ARD-Wettbewerbs von 2013, mit dem Korngold-Violinkonzert zu erleben sein.

In Vorfreude auf eine inspirierende Fortsetzung unserer Zusammenarbeit grüßen Sie

Nikolaus Pont
Orchestermanager
Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks

Marcus Rudolf Axt
Intendant
Bamberger Symphoniker

Mitwirkende

Sir Simon Rattle
Dirigent

Rinat Shaham
Mezzosopran

Katia und Marielle Labèque
Klavier

Raphaël Séguinier
Schlagwerk

Gonzalo Grau
Schlagwerk

Christopher Patrick Corbett
Klarinette (Strawinsky)

Stefan Schilling
Klarinette (Bernstein)

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Programm

Manuel de Falla

»El sombrero de tres picos«

Ballett in zwei Akten

- Introducción
- **Parte I**
- La tarde
- Danza de la molinera (Fandango)
- Las uvas
- **Parte II**
- Danza de los vecinos (Seguidillas)
- Danza del molinero (Farruca)
- Danza del corregidor
- Danza final (Jota)

P a u s e

Igor Strawinsky

»Ebony Concerto«

für Klarinette und Jazz-Ensemble

- Allegro moderato
- Andante
- Moderato – Con moto – Vivo

Oswaldo Golijov

»**Nazareno**«

für zwei Klaviere und Orchester

Arrangement: Gonzalo Grau

- I. Berimbau
- II. Tambor en Blanco y Negro –
- III. Guaracha y Mambo –
- IV. Sur –
- V. Tormenta y Quitiplá –
- VI. Procesión

Leonard Bernstein

»**Prelude, Fugue and Riffs**«

für Klarinette und Jazz-Ensemble

- Prelude for the Brass –
- Fugue for the Saxes
- Riffs for Everyone

Vom Lokalen zum Universellen

Manuel de Fallas *El sombrero de tres picos* zwischen Folklore, Flamenco und Avantgarde

Von Florian Heurich

Lebensdaten des Komponisten

23. November 1876 in Cádiz – 14. November 1946 in Alta Gracia / Argentinien

Entstehungszeit

1916–1919

Uraufführung

22. Juli 1919 im Alhambra Theatre in London unter dem Titel *Le Tricorne*

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 10./11. Dezember 1998 in der Philharmonie im Gasteig unter Rafael Frühbeck de Burgos (Suite Nr. 1)

Weitere Aufführung unter John Storgårds (Suite Nr. 2)

Zuletzt auf dem Programm: 9./10. März 2017 in der Philharmonie im Gasteig unter Cristian Măcelaru (Suite Nr. 1 und Nr. 2)

Die komplette Ballettversion wird in diesen Konzerten erstmals gespielt.

Als am 22. Juli 1919 in London das Ballett *Le Tricorne* uraufgeführt wurde, war dies das Endprodukt einer mehrjährigen Zusammenarbeit von vier außergewöhnlichen Künstlern: Manuel de Falla hatte die Musik komponiert, Léonide Massine war für die Choreografie zuständig und tanzte eine der Hauptrollen, Pablo Picasso gestaltete die Ausstattung, und Sergej Diaghilew übernahm die Gesamtleitung.

Bereits 1916 hatten Diaghilew und Massine Fallas *Noches en los jardines de España* in einem Konzert in der Alhambra gehört, bei dem der Komponist selbst den Klavierpart übernommen hatte, und es entstand die Idee eines gemeinsamen Balletts für Diaghilews Ballets Russes. Schon früh fiel für das Sujet die Wahl auf die Erzählung *El sombrero de tres picos* von Pedro Antonio de Alarcón und damit auf eine heitere Episode aus dem spanischen Alltagsleben. Der Schauplatz ist ein kleines Dorf in Andalusien, das Picasso in seinem Bühnenbild in blasse Pastelltöne tauchte mit abstrakt angedeuteten Häusern und Bögen. Ein Corregidor, ein älthcher Provinzstatthalter, begehrt

eine schöne Müllerin, wird jedoch von ihr und ihrem Mann zum Narren gehalten und am Ende bloßgestellt.

Im Gegensatz zur dunklen Mystik des *Balletts El amor brujo* und dem dramatischen Realismus der Oper *La vida breve*, die beide von der Tragik des Flamenco und insbesondere des »cante jondo«, also des tief empfundenen Gesangs der »gitanos«, der Roma aus Südspanien, inspiriert sind, widmete sich Falla hier der fest- und feierfreudigen Seite der spanischen Kultur. Die Musik basiert weniger auf der Kunstform des Flamenco mit seinen tragischen, oft archaisch anmutenden Klängen, als vielmehr auf Volkstänzen und folkloristischen Melodien. In der reinen, unverfälschten Musik des Volkes sah Falla die Basis einer genuin spanischen Kunstmusik, zudem hatte ihn der Kontakt zur französischen Musikszene, insbesondere zu Ravel und Debussy, geprägt. In diesem Sinne fand er in seiner Kompositionsweise mehr und mehr zu etwas, das man als avantgardistischen Folklorismus bezeichnen könnte. Fandango, Seguidillas, Farruca oder Jota sind die Rhythmen, die Falla in *El sombrero de tres picos* verarbeitet und mit Kastagnetten- und Zapateado-Effekten (rhythmischen Fußstampfen), der Imitation von Gitarrenklängen und dem melismatischen Umkreisen melodischer Zentraltöne kombiniert. Außerdem wird durch Anklänge an die ältere spanische Musik des 18. Jahrhunderts, etwa durch ein gezieltes Menuett, das Spanien Goyas mit seinen volkstümlichen Figurentypen und seinem Brauchtum heraufbeschworen, welches sich im Bühnengeschehen widerspiegelt.

Essenz der Volksmusik

Seine Arbeitsweise verstand Falla als die Übertragung des »Lokalen zum Universellen«, indem er aus der Volksmusik die Essenz, also »den Rhythmus, die Tonarten, ihre charakteristischen Linien und verzierenden Motive, ihre modulierenden Kadenzen« herauslöste. Das entsprach auch Diaghilews und Massines Kunstverständnis. Gemeinsam begaben sich die drei auf eine Reise durch Spanien, um authentisches choreografisches und musikalisches Material für *El sombrero de tres picos* zu finden. Das Ballett, das laut Massine ursprünglich »als Versuch, spanische Volkstänze mit klassischem Ballett zu verbinden« begonnen hatte, entpuppte sich schließlich als »choreografische Interpretation des spanischen Temperaments und der Lebensart«. Diaghilew hatte eigens den aus Sevilla stammenden Flamenco-Tänzer Félix Fernández García engagiert, um die Ballets Russes und Massine mit dem spanischen Tanzstil vertraut zu machen.

Falla erstellte in Zusammenarbeit mit dem Dichter- und Librettisten-Ehepaar María und Gregorio Martínez Sierra aus Alarcóns Erzählung zunächst eine Pantomime, die 1917 unter dem Titel *El corregidor y la molinera* in Madrid erstmals aufgeführt wurde. Schließlich überarbeitete und erweiterte er die Partitur zur Ballettfassung für Diaghilews Kompanie, die als *Le Tricorne* in London ihre triumphale Uraufführung erlebte, passenderweise im Alhambra Theatre.

Plastische Figurenzeichnung

Eine kurze *Introducción (Einleitung)* eröffnet das Stück. Nach signalhaften Trompetenfanfaren erhebt der Mezzosopran, begleitet von Olé-Rufen und rhythmischem Händeklatschen, seine Stimme in der Art eines Flamencogesangs und kündigt die Geschichte an: Die verheiratete Müllersfrau muss vorsichtig sein, denn überall lauert Gefahr. Die Trompeten lassen den Beginn eines Stierkampfes anklingen, und auch auf Picassos Bühnenvorhang war eine Szene in einer Arena abgebildet. Wie beim Ritual des Stierkampfes wird im Folgenden ein mächtiger, aber zum Verlieren vorbestimmter Gegner umkreist, gereizt und schließlich zugrunde gerichtet – hier jedoch kein wildes Tier, sondern der liebestolle Corregidor, der am Ende regelrecht in der Luft zerfetzt wird. Mit diesem Finale zitieren die Schöpfer des Balletts das Gemälde *El pelele* von Goya, auf dem vier folkloristisch gekleidete Frauen mit einem Tuch eine Strohuppe in die Luft schleudern. Bereits in der ersten Szene des Balletts *La tarde (Der Nachmittag)* klingt das zentrale Thema des Finalsatzes zum ersten Mal an, ansonsten zeichnen Querflöte und Klarinette den Klang von Gitarrenläufen nach, im Flamenco »falseta« genannt. Außerdem werden die drei Protagonisten höchst plastisch vorgestellt: die schöne Müllersfrau und der hässliche Müller, die sich trotz aller Unterschiede lieben, dazu der großspurig auftretende, ältliche Corregidor.

Fandango: die Sphäre der Müllerin

Die darauffolgende *Danza de la molinera* setzt mit einem Fandango die Müllerin mit all ihrer Verführungskunst in Szene, während im Orchester das »Rasgueado«, das harte, akzentuierte Anschlagen der Flamenco-Gitarre, imitiert wird und den Rhythmus vorgibt. Den plumpen Annäherungsversuchen des Corregidors begegnen wir in einer kurzen Passage des Solo-Fagotts. Die Müllerin antwortet mit einer anmutigen Melodie, die in eine flüchtige Figur der Solo-Flöte mündet – ein leicht spöttisches Auflachen der Umworbene.

In *Las uvas* bezirzt die Müllerin den Corregidor mit Weintrauben.

Die szenischen Geschehnisse, das Locken der Müllerin und der sie unbeholfen verfolgende Corregidor, der schließlich stolpert und sich zurückzieht, lassen sich in der Musik deutlich nachverfolgen. Am Ende flammt der Fandango wieder auf, der fast leitmotivisch für die Müllerin und ihre Überlegenheit steht.

Der Rhythmus des Müllers: die Farruca

Es folgt eine Genreszene: Das Müllerpaar feiert zusammen mit den Nachbarn ein abendliches Fest (*Danza de los vecinos*). Diese Seguidillas, ein Volkstanz aus Andalusien, eröffnen den zweiten Teil des Balletts. Eine der Melodien dieser Szene soll Diaghilew einem blinden Musiker in Granada abgelauscht und an Falla weitergegeben haben, der sie im Sinne seines Anspruchs auf Authentizität hier zitiert und thematisch verarbeitet hat.

So wie der Fandango für die Müllerin, so steht die Farruca (*Danza del molinero*) für den Müller.

Während sich Falla in *El sombrero de tres picos* über weite Strecken auf Volksmusik und folkloristische Rhythmen stützt, ist dies der Satz, der am stärksten vom Flamenco inspiriert ist. Schon zu Beginn imitieren die Solo-Bläser den melismatischen Gesang eines Cantaors, mit dem abrupt einsetzenden Farruca-Rhythmus wählte Falla für das Solo des Müllers einen typisch männlichen Tanz aus dem Repertoire des Flamenco. Das »Zapateado«, die stampfenden Tanzschritte eines Bailaors, ist hier im Orchester auskomponiert. Für Massine, der bei der Uraufführung den Müller verkörperte, boten sich in dieser Nummer dankbare Möglichkeiten für tänzerische Virtuosität. In seiner Autobiografie beschrieb er später, wie er diesen Tanz mit dem Bild eines angreifenden Stiers vor Augen interpretierte.

Am Ende: ein Fest

Schließlich lässt der Corregidor den Müller verhaften, die Müllerin bleibt zur erneut warnenden Stimme des Mezzosoprans alleine zurück. Beim Versuch, ein Menuett zu tanzen (*Danza del corregidor*), stürzt der Corregidor in den Mühlbach. Daraufhin entspinnt sich eine turbulente Verwechslungsszene, in der der Müller seine Frau für schuldig hält, dem Corregidor verfallen zu sein. Der Irrtum lässt sich jedoch schnell aufklären, das Paar versöhnt sich, und das Ballett mündet in ausgelassene Freude. Diese *Danza final* gründet sich schließlich wieder ganz auf die Folklore und mit der Jota auf einen populären Gruppentanz aus Nordspanien, aus Aragón und Navarra. Mehr und mehr schält sich der Jota-Rhythmus aus dem Orchestersatz heraus, in den noch verschiedene Motive der Protagonisten und Aktionen des Bühnengeschehens verwoben sind. *El sombrero de tres picos* endet im kollektiven Fest, wobei wie auf Goyas Gemälde eine Gliederpuppe des Corregidors in die Luft geschleudert wird.

Auch diesem fest- und feierfreudigen *Finale* verleiht Falla durch eingängige Melodien und Rhythmen aus der Volksmusik spanisches Kolorit, das er durch seine raffinierte Kompositionsweise aber zugleich überhöht und so, seinem eigenen Anspruch folgend, auf die Ebene des Universellen hebt.

Gesangstext

1. Introducción

Casadita, casadita
Cierra con tranca la puerta,
Que aunque el diablo este´ dormido
A lo mejor se despierta.

6. Danza del molinero

Por la noche canta el cuco,
Advirtiendole a los casados,
Que corran bien los cerrojos,
Que el diablo está desvelado!
Por la noche canta el cuco:
Cucú, cucú, cucú!

María de la O Lejárraga García

1. Einleitung

Verheiratete Frau, verheiratete Frau,
schließ gut die Tür ab.
Denn selbst wenn der Teufel schläft,
kann es sein, dass er aufwacht.

6. Tanz des Müllers

Nachts singt der Kuckuck
und warnt alle Verheirateten,
dass sie fest den Riegel vorschieben.
Denn der Teufel ist wach.
Nachts singt der Kuckuck:
Kuckuck, kuckuck, kuckuck.

Übersetzung: Florian Heurich

Die Klarinette, der Jazz und die Symphonik

Zu Igor Strawinskys *Ebony Concerto* und Leonard Bernsteins *Prelude, Fugue and Riffs*

Von Rüdiger Heinze

»Ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten! – sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effect macht.« So seufzte Mozart 1778 aus Mannheim gegenüber seinem Vater in Salzburg, wo Klarinetten noch nicht im Orchester eingeführt waren. Als ob Wolfgang Amadeus nicht genug Verdienste um die Musik hätte, kommt auch noch sein Einfluss auf die Verbreitung dieses Rohrblatt-Instruments hinzu, entwickelt um 1700 aus dem französischen Chalumeau. Er war es, der in seinen Wiener Jahren – wohl nach Pariser und Londoner Vorbild – vorschlug, den Tonumfang der Klarinette um vier Halbtöne nach unten zu erweitern, und – gesagt, getan – war er es auch, der dann sein Klarinettenquintett und sein beliebtes Klarinettenkonzert für diese neue Instrumenten-Version namens Bassettklarinetten komponierte. Mozarts Wiener Freimaurer-Logenbruder Anton Stadler spielte 1789 beziehungsweise 1791 die Uraufführungen. Auch wenn sich die Bassettklarinetten zunächst nicht durchsetzen sollte – der Ruhm des Instrumentalisten Anton Stadler hat sich bis heute gehalten; er gilt als der erste große Solist auf der Klarinette. Bis in die Gegenwart, bis Sabine Meyer hier, Giora

Feidman dort, sind zahlreiche Berühmtheiten hinzugekommen – auch im Jazz. Momentan kann die Klarinette zwar nicht als ein zentrales Sprachrohr des Jazz bezeichnet werden, doch in der Ära des Swing, in den 1930er- und 1940er-Jahren, war sie es zweifellos. Sidney Bechet, Benny Goodman, Artie Shaw und Woody Herman hießen die Protagonisten an der Spitze. Ihre Klarinetten standen im Vordergrund, ihre Swing-Bands dahinter. Besonders innovationsfreudig trat damals Woody Herman hervor. Er vollzog mit seinen diversen Bands, die er »Herden« nannte, die stilistischen Umbrüche im Jazz stets mit – oder fungierte gar als Vorreiter: vom Blues und Swing der 1930er-Jahre über Bebop und Cool Jazz bis hin zum Fusion-Jazz der 1970er-Jahre. Zudem schaute Herman über die Grenzen seines Genres hinaus, indem er Komponisten wie Igor Strawinsky und Leonard Bernstein beauftragte, Konzerte mit Solo-Klarinette zu schreiben. Beide nahmen seinen Auftrag an und komponierten dreisätzige, rund zehnmündige Werke, deren Besetzung auf dem Instrumentarium einer Swing-Bigband basiert: das *Ebony Concerto* sowie *Prelude, Fugue and Riffs*.

Igor Strawinsky und sein *Ebony Concerto*

Lebensdaten des Komponisten

5. (17.) Juni 1882 in Oranienbaum bei St. Petersburg – 6. April 1971 in New York City

Entstehungszeit

1945 im Auftrag von Woody Herman

Widmung

Woody Herman

Uraufführung

März 1946 mit Woody Herman und seiner Bigband unter der Leitung von Walter Hendl in der New Yorker Carnegie Hall

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

Früh schon im 20. Jahrhundert war Igor Strawinsky mit dem Jazz und seinen Vorformen bekannt geworden. Der Dirigent Ernest Ansermet hatte ihn mittels Noten und Schallplatten darauf aufmerksam gemacht. Sie sollten Wirkung zeigen nicht nur in Strawinskys Bühnenwerk *Histoire du soldat*, geschrieben 1918 in der Schweiz, sondern auch in den nachfolgenden Werken *Ragtime* für elf Instrumente sowie *Piano-Rag-Music*. 1939 dann, Strawinsky musste abermals ins Exil, wurde er in den USA erneut stark vom Jazz beeinflusst – aus musikalischen wie außermusikalischen Gründen. Er hatte sich eine neue Existenz aufzubauen in einem Land, das den freien Markt und den Selfmademan bis heute hochhält; Tantiemen flossen in Nordamerika für Strawinsky zunächst nicht, da er bis 1945 kein Staatsbürger war; seine zweite Ehe, nun mit Vera Sudeikina, wurde im März 1940 geschlossen, und ein Haus in Hollywood war zu unterhalten. Strawinsky, notorisch erpicht auf Honorare, war in unsicherer Lage. Auch so ist zu erklären, dass er in den ersten fünf (Kriegs-)Jahren seines Exils – neben dem Meisterwerk *Symphony in C* – auch Stücke schrieb, die versprochen, beim Publikum »anzukommen«, etwa ein Arrangement des *Star Spangled Banner*, dessen Manuskript US-Präsident Roosevelt übergeben werden sollte, etwa eine *Circus Polka* für die Zirkus-Elefanten von Barnum & Bailey, dazu Filmmusik, die allerdings für das Kino nie umgesetzt wurde. Gleichzeitig jedoch fühlte sich Strawinsky musikalisch weiter stark vom Jazz angezogen, insbesondere durch die von ihm bewunderten Charlie Parker (Saxophon), Art Tatum (Klavier) und Charles Christian (Gitarre). Und er setzte seinem Bekenntnis zu diesen drei schwarzen Musikern hinterher: »Der Blues bedeutet für mich afrikanische Kultur.« So kann es nicht verwundern, dass er in den frühen 1940er-Jahren auch ein *Scherzo a la russe* für die Paul Whiteman Band schrieb, die 1924 George Gershwins *Rhapsody in Blue* uraufgeführt hatte, und schließlich 1945 das *Ebony Concerto* für die Bigband von Woody Herman. Drei Sätze umfasst das gut zehnmündige Konzert, dessen Titel keineswegs, wie wiederholt behauptet, auf Ebenholz als vermeintliches Klarinetten-Baumaterial zurückgeht. Vielmehr sollte ein edles Synonym für das »Schwarze«, den Blues in der Musik, Verwendung finden. Zur Standard-Besetzung einer Swing-Band (zwei Alt-, zwei Tenor-Saxophone, ein Bariton-Saxophon, vier Trompeten, vier Posaunen plus Klavier, Schlagzeug, Kontrabass als Rhythmusgruppe) zog Strawinsky auch Horn, Harfe und

Bassklarinette hinzu. Im ersten Satz, einem *Allegro moderato* mit rhythmischen Stolperschwellen in schneller Folge, greift Strawinsky noch einmal den hämmernden Rhythmus seines *Sacre du printemps* sowie die Melodiebildung seines *Petruschka*-Balletts auf; der zweite Satz, *Andante*, ist ein melancholischer, zweistrophiger Blues mit orientalischen Anklängen; der dritte Satz, *Moderato*, bildet eine Variationsfolge mit Coda. Dreimal nahm Strawinsky das Konzert auf, zweimal mit Herman (wovon eine Einspielung im Internet zu finden ist), einmal 1965 mit Benny Goodman als Solisten. Die Bewältigung jener rhythmischen Schwierigkeiten, die Strawinskys Partitur für Jazzmusiker 1945 mit sich gebracht hatte, war nun technischer Standard geworden. Von der ersten Probe des Stücks 1946 hatte Herman noch berichtet, in seiner »Herde« sei man beschämt gewesen, als Noten auf dem Pult lagen, die keiner lesen konnte. Zu viel Strawinsky, zu wenig Jazz ...

Leonard Bernstein und sein *Prelude, Fugue and Riffs*

Lebensdaten des Komponisten

25. August 1918 in Lawrence, Massachusetts – 14. Oktober 1990 in New York City

Entstehungszeit

1949 im Auftrag von Woody Herman

Widmung der gedruckten Partitur

Benny Goodman

Uraufführung

16. Oktober 1955 in der US-Fernsehserie *Omnibus* mit Al Gallodoro und unter Leitung des Komponisten

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

Mit der Begeisterung für Swing und den New Yorker City Jazz begann in den 1930er-Jahren Leonard Bernsteins Liebe zum ersten eigenständigen, breitenwirksamen Musik-Genre Nordamerikas. Die frühesten Auseinandersetzungen am Kompositionstisch des als Dirigent erst in den 1940er-Jahren berühmt gewordenen Bernstein fallen genau in die große Zeit des Swing. Für Musikverlage fertigte er Transkriptionen an, und auch seine erste gedruckte Komposition, zugleich sein erstes Werk von individuell-stilistischem Rang, integrierte das Jazz-Idiom. Die kurze Sonate für Klarinette und Klavier (1942) verband neoklassizistische Tendenzen in der Nachfolge von Paul Hindemith mit Stilmerkmalen des Jazz, etwa einem Walking Bass und einer starken Synkopierung. Nun hatte Bernstein ein von ihm vielfach wieder aufgegriffenes Modell gefunden: die Verschmelzung klassischer Kompositionsstrukturen mit den melodischen, harmonischen, rhythmischen Mitteln des Jazz. Schon der Titel und der Untertitel von *Prelude, Fugue and Riffs – for Solo Clarinet and Jazz Ensemble* signalisieren Bernsteins Fortschreiten im Sinne des besagten Modells, stellt doch die Fuge eine in erster Linie barocke Kompositionsform dar und der Riff die im frühen 20. Jahrhundert aufgekommene Bezeichnung für ein prägnantes musikalisches Motiv, das wirkungssteigernd vielfach wiederholt wird. Nach der bestellten und gelieferten Komposition von *Prelude, Fugue and Riffs* (1949) verblieb das dreisätzige, knapp zehnminütige Stück aber erst einmal in der Schublade – sowohl beim Auftraggeber Herman als auch beim Komponisten selbst. Möglicherweise kam es zu keiner Aufführung, weil Hermans zweite »Herde« 1949 auseinanderfiel. Erst im Oktober 1955 wurde das Werk aus der Taufe gehoben, als es Bernstein in der Funktion eines moderierenden Dirigenten zum Finale einer Folge seiner US-Fernsehserie *Omnibus* vorstellte. Mittlerweile hatte er *Prelude, Fugue and Riffs* dem berühmten Klarinettenisten Benny Goodman gewidmet, mit dem er es dann auch erstmals für Schallplatte aufnehmen sollte. Doch die Solo-Klarinette der Fernseh-Uraufführung blies Al Gallodoro. Leonard Bernstein führte das TV-Publikum damals mit folgenden Worten in das Werk ein: »Ich hoffe, Sie werden in ihm etwas von der spezifischen Schönheit des Jazz fühlen, wie ich sie fühlte beim Schreiben. Ich halte das Stück für ein ernsthaftes Stück amerikanischer Musik.«

Auch diese Uraufführung ist anzuhören und anzuschauen über Internet. Die Solo-Klarinette soll laut Bernstein aus der typischen Swing-Bigband diskret hervortreten – doch erst im dritten Satz, nachdem das *Prelude* mit seinen vielen Taktwechseln, Synkopen und Triolenbildungen zunächst

dem Blech und der *Fugen*-Ruhepunkt dann allein den Saxophonen vorbehalten bleibt. Den längeren *Riffs*-Finalsatz (»for Everyone«, für alle), eingeleitet von einem rollenden Klavier, beherrschen bei jagendem Tempo vorwiegend aufsteigende Tonskalen – vorgestellt von der Solo-Klarinette. Mit seiner schwungvollen Rasanz weist dieser Satz schon auf ein musikalisches Charakteristikum der *West Side Story* (1957) voraus: Dort stehen die Tänze der weißen Jugendgang »Jets« in der Tradition des New York City Jazz und des damals progressiven Jazz. Bernstein war auf dem Höhepunkt seines Schaffens.

Das Wunder des Glaubens in Lateinamerika

Zu Osvaldo Golijovs *Nazareno*

Von Florian Heurich

Nazareno ist eine suitenartige Zusammenstellung aus Osvaldo Golijovs *Pasión según San Marcos* von Gonzalo Grau

Geburtsdaten der Komponisten

Osvaldo Golijov: 5. Dezember 1960 in La Plata / Argentinien

Gonzalo Grau: 9. November 1972 in Caracas / Venezuela

Entstehungszeit

Pasión según San Marcos: 1998–2000

Nazareno: 2009

Uraufführung

Pasión según San Marcos: 5. September 2000 in der Stuttgarter Liederhalle

Nazareno: 27. Januar 2010 in der Cité de la musique in Paris

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

Als Osvaldo Golijov 1996 von der Internationalen Bachakademie Stuttgart und deren Künstlerischem Leiter Helmuth Rilling den Auftrag erhielt, eine Passion zu schreiben, die im Jahr 2000 anlässlich des 250. Todestags von Johann Sebastian Bach uraufgeführt werden sollte, reagierte er zunächst zögerlich. Golijov wuchs in La Plata in Argentinien als Sohn osteuropäischer Einwanderer auf. Seine Mutter, eine orthodoxe Jüdin, stammte aus Rumänien, sein Vater aus Russland. Golijovs südamerikanisches Umfeld war jedoch durch und durch katholisch geprägt. Die Auseinandersetzung mit der christlichen Passion, zumal, im Hinblick auf Bach, aus einer protestantischen Tradition heraus, erschien Golijov zunächst fremd. Entstanden ist mit seiner *Pasión según San Marcos*, der *Markus-Passion*, schließlich ein Werk, in dem ein jüdischer Komponist eine christliche Geschichte aus einer lateinamerikanischen Sicht erzählt – mit musikalischen Mitteln, die sich aus einer Vielzahl von Einflussquellen aus unterschiedlichen Kulturkreisen speisen.

Aus dieser Passion stellte der mit Golijov befreundete venezolanische Komponist, Arrangeur und Instrumentalist Gonzalo Grau, der bereits bei der Komposition für die Stuttgarter Uraufführung mitgewirkt hatte, 2009 im Auftrag der Pianistinnen Katia und Marielle Labèque eine sechssätzliche Suite für zwei Klaviere und Orchester zusammen. Dafür eliminierte er die Gesangsstimmen und erstellte eine neue Instrumentierung. Unter dem Titel *Nazareno* wurde dieses Stück am 27. Januar 2010 in der Cité de la musique in Paris zum ersten Mal aufgeführt.

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt Golijov in Argentinien, wo er nicht nur mit klassischer Musik in Berührung kam, sondern auch mit jüdischer Liturgie und der Musik Südamerikas, insbesondere mit dem Tango zwischen Carlos Gardel und Astor Piazzolla. Zum Studium ging er nach Jerusalem und sog dort die gegensätzlichen Musiktraditionen der Stadt in sich auf. Später zog er in die USA, um bei George Crumb und Oliver Knussen weiter zu studieren. Golijovs Kompositionen sind von einem Ineinandergreifen verschiedenster Stile geprägt: Einflüsse aus der populären lateinamerikanischen und karibischen Musik sowie Kompositionstechniken der Neuen

Musik, elektronische Klänge oder erweiterte Spieltechniken. Neben der *Markus-Passion* ragen aus seinem Schaffen etwa *Yiddishbuk* (1992), *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind* (1994), der Liederzyklus *Ayre* (2004) oder die Oper *Ainadamar* (2003) heraus. Oft stellt Golijov dabei seine jüdischen Wurzeln in den Kontext einer globalen, multikulturellen Weltsicht.

Rhythmen, die in Trance versetzen

Bevor er mit der Arbeit an seiner *Passion* begann, kaufte Golijov als erstes eine Bibel – um so in die Welt des Christentums und der Leidensgeschichte Jesu einzutauchen, wie er in einem Interview anlässlich der Uraufführung berichtete. »Wie würde Jesus in Lateinamerika leben und handeln? Und wie würde Bach eine Passionsmusik komponieren, lebte er in Südamerika am Ende des 20. Jahrhunderts?« Diese Fragen beschäftigten ihn bei der Komposition. Dementsprechend tauchen in der Musik lateinamerikanische ebenso wie europäische Klänge auf, argentinischer Tango, brasilianischer Samba und afrokubanische Trommelrhythmen neben Klezmer, Klassik und fast gregorianisch anmutendem Gesang. In ihrer Anlage verschmelzen in der *Pasión según San Marcos* Liturgie, Ritual und Musiktheater, indem die Passionsgeschichte durch agierende Sänger und Musiker, durch Tänzer sowie Akteure der choreografierten brasilianischen Kampfkunst Capoeira szenisch visualisiert wird.

Der Titel *Nazareno* der aus der *Passion* extrahierten Suite bezieht sich auf den Herkunftsort Jesu: Nazareth. Auch die Teilnehmenden der Osterprozessionen in Spanien und manchen lateinamerikanischen Ländern werden *Nazarenos* genannt. Damit kann dieser Titel auch als indirekter Hinweis auf den Ritualcharakter des Werkes verstanden werden, zumal der letzte Satz mit *Procesión* überschrieben ist. Das Ritual zeigt sich in Golijovs Musik jedoch nicht in der liturgischen Strenge der mitteleuropäischen Tradition, sondern besteht aus hämmernden, bisweilen fast in Trance versetzenden Rhythmen, die mit afrikanischen Sklaven und ihrem mysteriös archaischen Brauchtum nach Lateinamerika gekommen waren.

Zusammenspiel der Religionen

Seine *Passion* spiele auf der Straße, und Jesus sei bei ihm ein Schwarzer, erklärte der Komponist im Zusammenhang mit der Uraufführung. »Ich war in Jerusalem und in Bethlehem, und ich habe die Leute dort gesehen, und sie sehen nicht so aus, wie auf den alten italienischen Gemälden.« In diesem Sinne schraubt sich zu Beginn der Suite *Nazareno* ein perkussiver Rhythmus der Klaviere immer weiter in die Höhe, ergänzt durch diverse afrikanische und lateinamerikanische Schlaginstrumente. Das titelgebende *Berimbau* ist ein einsaitiges, bogenförmiges brasilianisches Streichinstrument mit einem Flaschenkürbis als Resonanzkörper. Es begleitet den Kampftanz Capoeira, der seinerseits teils Sport, teils Kunst, teils Ritual ist – in der *Pasión* »ein Opfertanz, eine Vision von der letzten Zeit, die Jesus als Mensch auf Erden wandelt«, in der Suite ein akzentuiertes sich Umkreisen der beiden Klaviere.

Im zweiten Satz *Tambor en Blanco y Negro* lässt Golijov die Klaviere ganz direkt zu »Trommeln in Weiß und Schwarz« werden, indem sie den Rhythmus der Batá-Trommeln aus der afrokubanischen Santería-Religion aufgreifen, einer Glaubensrichtung, in der sich Katholizismus und afrikanische Kulthandlungen mischen. In den *Anuncios*, den Verkündigungen aus der *Pasión*, denen dieser Satz entnommen ist, ließ Golijov den Sänger die Worte des Evangelisten Markus »wie ein Santería-Priester« intonieren.

Mit *Guaracha y Mambo* taucht der Komponist schließlich voll und ganz in die kubanische Musik ein. Hier scheint sich diese Suite nun auch für einen Moment aus dem christlich-religiösen Kontext der Vorlage zu lösen, wenn der Titel ausdrücklich auf zwei der berühmtesten Tänze Kubas verweist.

Den größtmöglichen Kontrast zu diesen fetzigen Rhythmen bildet das sich anschließende *Sur*: ein meditatives Innehalten mit einer weit ausladenden Melodie. In der Passionsgeschichte entspricht dies dem Gebet Jesu im Garten Gethsemane, hier ist es der Ruhepol der Suite.

In der dramatischen Steigerung von *Tormenta y Quitiplá* braut sich die Musik wie ein aufziehender Tropensturm (*Tormenta*) zusammen. Der sich durch den Satz ziehende ostinate Rhythmus im Klavier imitiert den monotonen Klang der *Quitiplás*. Dabei handelt es sich um afrokaribische Perkussionsinstrumente aus Bambusrohren, die aneinander oder auf den Boden geschlagen

werden. Das Werk nähert sich so allmählich seiner tragischen Klimax, der im letzten Satz (*Procesión*) geschilderten Kreuzigung. Die brasilianischen Samba- und kubanischen Comparsa-Rhythmen, die eigentlich eher mit dem Karneval in Verbindung gebracht werden, stehen hier in einem eigentümlichen Kontrast zur Szenerie, in der Jesus das Kreuz durch die Menschenmenge trägt. Aber so wie der Karneval ein letztes frenetisches Aufbegehren vor der Passionszeit ist, endet auch *Nazareno* in wilder Wucht. Die Musik Lateinamerikas kreiert hier noch einmal ein vielschichtiges, bezwingendes Ritual, in dem Christliches und Nicht-Christliches zu einem Synkretismus voller persönlicher Spiritualität verschmelzen. Golijov widmete seine *Pasión según San Marcos* »dem Wunder des Glaubens in Lateinamerika«, in *Nazareno* kommt dessen Essenz zum Klingen.

Biographien

Rinat Shaham

Die Mezzosopranistin Rinat Shaham kehrt nach München zurück: Auf verschiedene Produktionen an der Bayerischen Staatsoper folgt nun ihr Debüt beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Ihr Renommee hat sich Rinat Shaham mit bedeutenden Rollen in Opern aus verschiedenen Zeiten der Musikgeschichte aufgebaut, etwa als Venus in Purcells *Dido and Aeneas* oder in den Titelrollen von Bizets *Carmen* und Debussys *Pelléas et Mélisande*. Die Mezzosopranistin hat *Carmen* auf Bühnen von Hong Kong über New York bis München bereits über 45-mal ihre Stimme verliehen. Sie hebt allein mit ihrem Gesang – wie es Nietzsche einst der Liebesthematik in dieser Oper attestierte – das »Kunstwerk unter tausenden heraus«. Neben Opernproduktionen engagiert sich Rinat Shaham auch im Lied- und Konzertgesang. Mit Werken wie J. S. Bachs *Magnificat*, Beethovens Neunter Symphonie und Berios Liederzyklus *Folk Songs* konzertiert sie in den unterschiedlichsten Stilen der klassischen Musik.

Die am Curtis Institute of Music in Philadelphia ausgebildete Sängerin arbeitet mit namhaften Dirigent*innen wie Sir Simon Rattle, Christian Thielemann, Daniel Barenboim, Simone Young, Christoph Eschenbach, Sir Mark Elder, William Christie, André Previn, Leonard Slatkin und David Robertson zusammen. Rinat Shaham hat über ihr Bühnenwirken hinaus bei Tonaufnahmen mit Werken von Lully, Gershwin und Marcello mitgewirkt. 2001 gab die Mezzosopranistin ihr Filmdebüt in der Rolle einer Jazzsängerin in István Szabós Film *Taking Sides – Der Fall Furtwängler* mit Harvey Keitel. Von einer Produktion der Opera Australia aus dem Jahr 2013 gibt es zudem einen Filmmitschnitt mit Rinat Shaham in der Hauptrolle von Bizets *Carmen*.

Katia und Marielle Labèque

Katia und Marielle Labèque treten seit mehr als 50 Jahren gemeinsam auf – ein eingespieltes Duo und trotzdem zwei unterschiedliche, eigenständige Persönlichkeiten. Auf dem Podium sprühen die beiden vor Energie, musizieren im Einklang, virtuos, frei und manchmal wild. Die musikalischen Ambitionen der 1950 und 1952 im französischen Baskenland geborenen Schwestern haben sich früh gezeigt. Ihre Mutter war selbst Pianistin, und, wie Marielle einmal erzählte: »Das Klavier war immer da, Musikmachen war für uns etwas ganz Natürliches.« International bekannt wurden die Labèques mit der Neueinspielung von Gershwins *Rhapsody in Blue*, für die sie eine der ersten Goldenen Schallplatten der klassischen Musik erhielten. Seither sind sie in den berühmtesten Konzerthäusern und bei Festivals weltweit zu Gast, konzertieren mit renommierten Orchestern wie den Berliner und den New Yorker Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris und dem Concertgebouw Orchestra. Semyon Bychkov, Gustavo Dudamel, Mirga Gražinytė-Tyla, Pietari Inkinen, Sir Simon Rattle und Michael Tilson Thomas sind nur einige der Dirigenten, mit denen sie regelmäßig arbeiten. Immer wieder widmen Komponisten den Schwestern Werke, sie haben zahlreiche Konzerte zur Uraufführung gebracht, 2021 etwa *In Certain Circles* von Nico Muhly. Ebenso arbeiten sie mit Barockensembles wie den English Baroque Soloists und Il Giardino Armonico zusammen. Auf ihrem eigenen Label KML Recordings veröffentlichten sie 2014 das Album *Sisters* mit Musikstücken aus dem persönlichen und

beruflichen Leben. Seit 2016 hat das Klavierduo zudem einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon, zuletzt erschien dort ihre Einspielung der *Cocteau Trilogy* von Philip Glass.

Raphaël Séguinier

Raphaël Séguinier, geboren 1979, lernte zunächst klassisches Klavier, mit 15 Jahren wandte er sich im Selbststudium dem Schlagzeug zu. Er wurde von der Indie-, Noise- und Post Rock-Szene beeinflusst und ist heute in den unterschiedlichsten Musikstilen zu Hause, von Pop und Rock bis zur elektronischen Musik, von der klassischen und zeitgenössischen bis zur experimentellen Musik und dem Jazz. 2005 übersiedelte er nach Paris, wo er sich eine Karriere als Studio-Schlagzeuger aufbaute und Aufnahmen mit berühmten Künstler*innen und Bands wie Rufus Wainwright, Émilie Simon, Cocoon, Jane Birkin, Saul Williams, Chocolate Genius, Matt Elliott, Micky Green und Hugh Coltman machte. Seit vielen Jahren zählen auch Katia und Marielle Labèque zu seinen engen musikalischen Partnerinnen. Katia Labèque trat seiner Band B for Bang bei, gemeinsam mit beiden Schwestern entstanden außergewöhnliche Projekte: eine Klavier-Percussion-Version der *West Side Story* von Leonard Bernstein (mit Gonzalo Grau) sowie das Album *Minimalist Dream House* mit Werken u. a. von Glass, Reich, Riley, Nyman, Satie, Pärt sowie der eigenen Komposition *Free to X*. 2012 gründete Raphaël Séguinier mit dem Produzenten, Gitarristen und Komponisten David Chalmin das Duo Ubunoir. Zudem bildet er gemeinsam mit David Chalmin und Massimo Pupillo das Trio Triple Sun. Mit seinen Programmen ist Raphaël Séguinier weltweit zu hören: im Wiener Musikverein, beim Leo Brouwer Festival in Kuba, in der Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, in London, Rom, New York, Montreal und Toronto.

Gonzalo Grau

Der im venezolanischen Caracas geborene Gonzalo Grau begann im Alter von drei mit dem Musizieren. Im Laufe der Jahre lernte er das Spiel verschiedener Instrumente, von der Viola da gamba und dem Cello bis hin zum Flamenco-Cajon und seinem Hauptinstrument, dem Klavier. Sein Studium am Berklee College of Music in Boston schloss er mit Summa cum laude ab. Seitdem hat sich Gonzalo Grau als begehrteter Multi-Instrumentalist etabliert und tritt mit Ensembles wie Schola Cantorum de Venezuela, Camerata de Caracas, dem Simón Bolívar National Youth Orchestra, der Latin-Jazz-Gruppe Timbalaye sowie der Jazz-Ikone Maria Schneider auf. Er selbst leitet zwei eigene Formationen: Plural (Latin Jazz Flamenco Fusion) und La Clave Secreta (Salsa Fusion), 2008 wurde er mit La Clave Secreta für den Grammy in der Kategorie »Bestes tropisches Album« nominiert. Gonzalo Grau hat an über 80 Produktionen mitgewirkt, die klassische mit populärer Musik verbinden. Die Studioaufnahme von Osvaldo Golijovs *La Pasión según San Marcos* wurde 2010 mit einem ECHO Klassik ausgezeichnet, das Album *México* von Rolando Villazón (ebenfalls unter Beteiligung von Gonzalo Grau) erhielt 2011 einen ECHO. Mit Katia und Marielle Labèque spielte Gonzalo Grau die Klavier-Percussion-Fassung von Bernsteins *West Side Story* ein, 2022 erschien *Nazareno* mit dem London Symphony Orchestra unter Simon Rattle. Neben seiner Tätigkeit als Arrangeur ist Gonzalo Grau auch ein vielbeschäftigter Komponist. Er schrieb Auftragswerke u. a. für das Atlanta und das Chicago Symphony Orchestra. Für das Oratorium *Aqua*, das im Auftrag der Internationalen Bachakademie Stuttgart entstand, wurde Gonzalo Grau mit dem European Composer Award 2011 ausgezeichnet.

Christopher Corbett

Christopher Corbett stammt aus dem badischen Bühl und erhielt seinen ersten Klarinettenunterricht im Alter von acht Jahren. Nach ersten Erfahrungen in verschiedenen Jugendorchestern und Kammermusikensembles studierte er von 1998 bis zum Konzertexamen 2007 bei Wolfhard Pencz an der Musikhochschule Mannheim. Während seiner Ausbildung erhielt er zahlreiche Preise und Stipendien, u. a. den Leonberger Musikpreis, ein Stipendium der Hans und Eugenia Jütting-Stiftung Stendal und den Ersten Preis der Konzertgesellschaft München. Nach einem Praktikum beim SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg war Christopher

Corbett als Solo-Klarinetist ab 2000 zunächst im Gürzenich-Orchester Köln und von 2002 bis 2005 im Deutschen Symphonie-Orchester Berlin engagiert. Seit September 2005 hat er dieselbe Position beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks inne. Darüber hinaus ist er regelmäßig Gast bei anderen führenden Orchestern, etwa den Berliner und Münchner Philharmonikern, dem NDR Elbphilharmonie Orchester und den Symphonieorchestern des SWR und NDR. Er ist Kammermusikpartner u. a. von Gil Shaham, Yefim Bronfman und Leonidas Kavakos. Seit 2019 hat Christopher Corbett einen Lehrauftrag für Klarinette an der Musikhochschule Mannheim. Außerdem liegt ihm die Förderung der Akademisten des BRSO am Herzen. 2014 nahm er am Conservatoire de Strasbourg zusätzlich ein Studium der Ondes Martenot auf. Engagements hierfür hatte Christopher Corbett u. a. bereits an der Oper Frankfurt und mit dem SWR Symphonieorchester bei den Salzburger Festspielen.

Stefan Schilling

Stefan Schilling wurde 1967 in Kiel geboren. Er absolvierte sein Klarinettenstudium an der Musikhochschule Detmold bei Hans-Dietrich Klaus. Während dieser Zeit war er mehrfach Preisträger bei Wettbewerben wie »Jugend musiziert«, dem Wettbewerb deutscher Musikhochschulen oder dem Deutschen Musikwettbewerb. Außerdem wurde er als Stipendiat von der Studienstiftung des deutschen Volkes, der Herbert-von-Karajan-Stiftung und vom Deutschen Musikrat gefördert. Nach beruflichen Stationen in Berlin, Bamberg und als Solo-Klarinetist am Staatstheater Darmstadt übernahm Stefan Schilling 1993 die Position des Solo-Klarinetisten im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Neben seiner Orchestertätigkeit und zahlreichen kammermusikalischen Auftritten ist Stefan Schilling ein passionierter Pädagoge. 1997 wurde er als Professor für Klarinette an die Kunstuniversität Graz berufen. Absolventinnen und Absolventen seiner Ausbildungsklasse bekleiden Positionen in Orchestern und an Universitäten weltweit.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Seit der vergangenen Saison leitet Sir Simon Rattle das BRSO als Chefdirigent. 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 dem klassisch-romantischen Repertoire 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, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahmeleistung erhielt das BRSO viele Preise. Simon Rattle hat die Diskographie bereits um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Einen großen Stellenwert in der Arbeit des Orchesters nimmt auch die Musikvermittlung ein. Unter dem Namen »BRSO und du« ist eine Fülle von Angeboten gebündelt, die musikbegeisterte junge Menschen auf unterschiedlichste Weise ansprechen. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich Platz 3.

Sir Simon Rattle

Bezwingendes Charisma, große Experimentierfreude und Begeisterungsfähigkeit sowie ein uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpooler zu einem der faszinierendsten Dirigenten unserer Zeit. Mit Schumanns *Das Paradies und die Peri* stand Sir Simon Rattle 2010 erstmals am Pult von BR-Chor und BRSO. Seitdem hat sich eine intensive Zusammenarbeit entwickelt, und seine Auftritte in München gerieten stets zu Glanzlichtern. Im

Herbst 2023 übernahm der heute 69-jährige Brite mit deutschem Pass die Leitung jenes Orchesters, das er bereits seit Jugendtagen bewundert. Wie schon vor seinem Amtsantritt als Chefdirigent präsentiert sich Simon Rattle mit einem breiten Repertoire: von Rameau, Bach, Haydn und Mozart bis zur Moderne und Gegenwartsmusik, von den Klassikern der Symphonik bis zur konzertanten Oper. Unter dem Label »hip – historically informed performance« wird er beim BRSO zudem das Spiel Alter Musik auf Originalinstrumenten etablieren. Ebenso widmet sich Simon Rattle mit großer Leidenschaft der Musikvermittlung. Anspruchsvolle Projekte mit der BRSO Akademie, deren Schirmherr er ist, oder dem Bayerischen Landesjugendorchester sind für ihn ebenso Chefsache wie der »Symphonische Hoagascht«, bei dem er Blasmusikensembles aus Bayern mit dem BRSO zusammenführte.

Die steile Karriere von Simon Rattle begann beim City of Birmingham Symphony Orchestra. Zwischen 1980 und 1998 führte er es zu Weltruhm. Von 2002 bis 2018 war er Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, von 2017 bis 2023 Musikdirektor des London Symphony Orchestra, dem er als Conductor Emeritus verbunden bleibt. Außerdem ist Simon Rattle »Principal Artist« des Orchestra of the Age of Enlightenment, Erster Gastdirigent der Tschechischen Philharmonie und unterhält lang-

jährige Beziehungen zu weiteren Spitzenorchestern, wie den Wiener Philharmonikern oder der Berliner Staatskapelle, und zu namhaften Opernhäusern, u. a. dem Royal Opera House in London, der Berliner Staatsoper, der New Yorker Met und dem Festival d'Aix-en-Provence. Eine neue Zusammenarbeit führte ihn zuletzt zum Mahler Chamber Orchestra. Simon Rattle erhielt zahlreiche hohe Ehrungen. Unter den bisher mit dem BRSO veröffentlichten CDs wurden Mahlers Neunte Symphonie mit einem Diapason d'or und einem Gramophone Editor's Choice, die Sechste Symphonie mit einem Gramophone Editor's Choice und einem Preis der deutschen Schallplattenkritik 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

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Florian Heurich (Falla): aus den Programmheften des BRSO vom 9./10. März 2017; Rüdiger Heinze (Strawinsky und Bernstein) und Florian Heurich (Golijov): Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien: Giulio Biaggini (Shaham); Gabriele Gerlach (Katia und Marielle Labèque); Vera Baur (Séguinier, Grau), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Corbett, Schilling, BRSO, Rattle).

Aufführungsmaterial

© Chester Music, London (Falla);

© Charling Music Corp., New York (Strawinsky); © Boosey & Hawkes, London (Bernstein; Golijov).