

**ELGAR**

**CAPUÇON**

**HORNE**

**JACQUOT**

**BRSD**

**STRAUSS**

**Donnerstag 6.10.2022**

**Freitag 7.10.2022**

**20.00 – 22.00 Uhr**

**1. Abo C**

**Herkulesaal**

**2022/2023**

MARIE JACQUOT

Leitung

GAUTIER CAPUÇON

Violoncello

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Dr. Renate Ulm

Gast: Marie Jacquot

VIDEO-LIVESTREAM

Freitag, 7.10.2022

Präsentation: Maximilian Maier

[www.br-klassik.de/concert](http://www.br-klassik.de/concert)

[www.brso.de](http://www.brso.de)

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 7.10.2022

Pausenzeichen:

Fridemann Leopold im Gespräch mit Marie Jacquot

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Audio und Video abrufbar.

## PROGRAMM

### DAVID HORNE

#### »The Turn of the Tide«

für Kammerorchester

- Vigorous

### EDWARD ELGAR

#### Konzert für Violoncello und Orchester e-Moll, op. 85

- Adagio – Moderato –
- Lento – Allegro molto
- Adagio
- Allegro – Moderato – Allegro, ma non troppo – Adagio come prima – Allegro molto

Pause

### RICHARD STRAUSS

#### Symphonie Nr. 2 f-Moll, op. 12

- Allegro, ma non troppo, un poco maestoso
- Scherzo. Presto – Trio
- Andante cantabile, con espressione
- Finale. Allegro assai, molto appassionato

## BILD & MUSIK

### Rauschender Mythos

#### Zu David Hornes »The Turn of the Tide«

Renate Ulm

Der Pianist und Komponist David Horne wurde durch das Gemälde *The Turn of the Tide* von seinem Landsmann John Duncan zu seinem musikalischen Meeresbild angeregt, das wie ein geheimnisvoller Soundtrack dem symbolistischen Bild unterlegt werden kann. »Duncans Kunst bezieht sich häufig auf mystische und keltische Volksthemen, und dieses geheimnisvolle Gemälde einer jungen Frau in Weiß, die auf das Meer starrt, zog sofort meine Aufmerksamkeit auf sich und regte meine Vorstellungskraft an«, beschrieb David Horne den Kompositionsimpuls. »Ich wollte Spannung, Energie und Geheimnis dieses Bildes wiedergeben, daher ist die Musik in diesem kurzen Stück durch schnelle Wechsel der instrumentalen Farben und scharfe dynamische Kontraste gekennzeichnet, die sich gegen Ende auflösen trotz des abschließenden Ausbruchs.« Neben der üblichen Streichergruppe hat Horne eine farbenreiche Bläserbesetzung vorgesehen, mit der all die Wind- und Meerestöne eingefangen und illustriert werden: Piccoloflöte, Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Bassklarinette, Fagott, Kontrafagott, zwei Hörner und zwei Trompeten. Dazu gehört aber auch eine kleine Percussiongruppe mit Pauken, fünf Tempelblocks und großen hängenden Becken. Das Orchesterstück *The Turn of the Tide* lässt sofort an Debussys *La mer* denken, an dessen dritten Satz mit dem stürmischen Dialog des Windes und des Meeres. Doch Hornes Besetzung ist deutlich kleiner und für dieses kurze Werk daher auch angemessener. Dennoch gibt es Parallelen – einfach aufgrund der Thematik: das Anrollen der mächtigen Wogen, die sich an den Felsen brechen, die sprudelnde Gischt mit hochspritzenden Wassertropfen und die unregelmäßig sich aufschaukelnde Wellenbewegung. Letztere wird erzeugt durch sich überlagernde Triolengruppen in den Streichern.

Hornes illustrative Meeresskizze, deren Tempobezeichnung »vigorous« kräftig und energisch bedeutet, wirkt mit den dunklen Kontrafagott-Motiven und den hellen, hochjagenden Holzbläser-

Partien bedrohlich und unheimlich. Die kurzen, elegischen Melodie-Einsprengsel der Oboe können der weißen Gestalt als Sehnsuchtsmotive zugeordnet werden, und die mit Dämpfern versehenen Trompeten erklingen inmitten der Meeresstimmung wie ein fernes Hoffnungssignal. Oder sind es nur die letzten, sich stetig entfernenden Klänge menschlicher Zivilisation? Viele Assoziationen an mythische und biblische Frauengestalten drängen sich hier auf, die auf Erlösung und Rettung warteten.

David Hornes quirlige Komposition stellt sich als ein kompliziert ineinander verwobenes, rhythmisch vertracktes Meeresstück dar, das gerade in Verbindung mit John Duncans Gemälde zu einer faszinierenden miniaturartigen Symphonischen Dichtung wird. *The Times* schrieb darüber: »Hornes Stück [...] war dunkel, turbulent und mitreißend mit einem gedämpften Trompetenduet gegen Ende [...] wie aus einer anderen Welt.«

Der Schotte David Horne, geboren am 12. Dezember 1970 in Tillicoultry bei Stirling, studierte zunächst Klavier und Komposition in Edinburgh, dann am Curtis Institut in Philadelphia und an der Harvard University in Cambridge/Massachusetts. Inzwischen lebt der mit Preisen mehrfach ausgezeichnete Musiker in Manchester. Hier lehrt er am Royal Northern College of Music. Sein Orchesterwerk *The Turn of the Tide* entstand 2006 und wurde im selben Jahr, am 8. Juli 2006, in der Town Hall beim Cheltenham Music Festival mit dem Scottish Chamber Orchestra unter der Leitung von Joseph Swensen uraufgeführt.

## »EIN PSYCHOLOGISCHES GEDICHT«

### Zu Edward Elgars Cellokonzert, op. 85

Barbara Eichner

#### Entstehungszeit

1918–1919

#### Widmung

Dem Literatur- und Kunstkritiker Sidney Colvin und dessen Frau Frances

#### Uraufführung

27. Oktober 1919 in der Londoner Queen's Hall mit dem Cellisten Felix Salmond und dem London Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

2. Juni 1857 in Broadheath / Worcestershire – 23. Februar 1934 in Worcester

Die oft gehörte Behauptung, Edward Elgars Cellokonzert sei gleichsam sein »War Requiem«, leuchtet unmittelbar ein, entstand es doch kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs und ist von einer melancholischen Stimmung durchzogen, die selbst im Werk des elegischen Komponisten ihresgleichen sucht. Die Lage ist aber komplizierter. Elgar ließ sich bei Ausbruch des Krieges wenig von der patriotischen Begeisterung seiner Landsleute anstecken, doch dem 57-Jährigen war sehr bewusst, dass vom prominentesten Musiker des Landes eine künstlerische Führungsrolle erwartet wurde. Daher dirigierte er landesweit Konzerte, sammelte Spenden und schrieb einige Werke, die an das Leid der britischen Alliierten erinnern sollten, wie die orchesterbegleitete Rezitation *Carillon* auf ein Gedicht des Belgiers Émile Cammaerts oder die Ouvertüre *Polonia*, aber auch Kompositionen, die mit leicht-beschwingtem Eskapismus die Moral heben sollten, wie die Schauspielmusik für *The Starlight Express* und das Rokoko-Ballett *The Sanguine Fan*. Einen ernsteren Ton schlägt die Chor-Trilogie *The Spirit of England* auf Gedichte von Elgars Freund Laurence Binyon an; das abschließende Gedicht »For the Fallen« (»Für die Gefallenen«) wird bis heute alljährlich in Gedächtnisgottesdiensten am »Remembrance Sunday« rezitiert. All diesen Werken ist gemeinsam, dass sie auf Anregung von außen, meist auf Bitten von Freunden hin, entstanden; denn Elgars innerer Schaffensdrang schien in dieser Zeit wie blockiert.

Im Verlauf des Krieges ergriff den alternden Komponisten zunehmend ein Gefühl der Isolation und Vergeblichkeit. Trotz zahlreicher Auszeichnungen und Erfolge glaubte er, seine Musik – und eigentlich jede ernstzunehmende Musik – sei nicht mehr gewollt. Der Tod alter Weggefährten und die wachsende Zahl der Todesopfer auf den Schlachtfeldern (darunter der Sohn seiner Jugendliebe Helen Weaver) deprimierten ihn zusätzlich. Sehnsüchtige Erinnerungen an die ländlichen Idyllen seiner Kindheit in Worcestershire und an die englische Landschaft überhaupt

durchziehen die Briefe an seine Freundin Alice Stuart-Wortley: »Ich habe Sehnsucht nach dem Land & [Prior] Stoke. Ich denke die ganze Zeit daran – und an Sie. Ich denke auch so oft an unsere verlorenen Festivals – keine Musik mehr ... Alles Gute & Schöne & Anständige & Frische & Süße ist weit weg – und wird nie mehr wiederkehren.« Da er sich im Londoner Stadthaus unwohl fühlte, mieteten seine Frau Alice und seine Tochter Carice im Frühjahr 1917 das Cottage »Brinkwells« in Sussex südlich von London, wo sich Elgar – obwohl man den Kanonendonner über den Ärmelkanal hören konnte – beim Spaziergehen und Holzhacken entspannte. Dort entstanden auch in einer letzten schöpferischen Phase seine Spätwerke: die Violinsonate, das Streichquartett, das Klavierquintett und das Cellokonzert.

Elgars Gesundheitszustand hatte sich 1917 so verschlechtert, dass er sich im März 1918 einer Mandeloperation unterziehen musste. Einige Tage später skizzierte er ein e-Moll-Thema im wiegenden 9/8-Takt, das zur Keimzelle des ersten Satzes des Cellokonzerts werden sollte. Nach Abschluss der Kammermusikwerke kehrte er 1919 zum Cellokonzert zurück, und im Juli gab er mit dem Cellisten Felix Salmond in »Brinkwells« dem Solopart den letzten Schliff. Am 8. August schickte er seinem Verleger Novello die vollendete Partitur. Sie ist seinen Freunden Sidney und Frances Colvin gewidmet, mit denen Elgar die Liebe zu Büchern und Kunst verband. Der Erfolg der Uraufführung am 27. Oktober 1919 durch Felix Salmond und das London Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten war durchwachsen. Alice Elgar beschwerte sich darüber, dass der Dirigent des übrigen Programms, Albert Coates, den Großteil der Probenzeit für Skrjabins *Le Poème de l'Extase* verwendet hatte, und der einflussreiche Musikkritiker – und Freund Elgars – Ernest Newman meinte gar, noch nie habe ein so großartiges Orchester einen derart armseligen Eindruck hinterlassen. Aus den Presseberichten wird auch klar, dass viele Zuhörer etwas verstört und enttäuscht waren, weil das Cellokonzert so ganz anders war als die extrovertierten Erfolgsstücke der Vorkriegszeit.

Das beginnt schon bei der durchsichtigen Orchestrierung: Zwar ist das Orchester genau so groß wie das des Violinkonzertes, doch wird es über weite Strecken wie ein Kammerorchester eingesetzt, das die fast ununterbrochen durchgehende Cellopartie nur unterstützt und zurückhaltend mit Farbtupfern untermalt. Der Orchesterklang wird langsam aufgebaut: Nach dem eröffnenden Rezitativ des Solisten stellen ungewöhnlicher Weise die Bratschen allein das erste Thema vor. Erst der fünfte Durchgang der einprägsamen Melodie wird vom gesamten Orchester gespielt, dann nimmt es Elgar sofort wieder zurück. Hier würde man eigentlich eine zielgerichtete Entwicklung des thematischen Materials erwarten, doch Elgar vermeidet dies bewusst: Er reiht drei unterschiedlich charakterisierte Episoden in einer statischen Bogenform auf, die zusammen mit dem wiegenden In-Sich-Kreisen des ersten Themas ein Gefühlsfeld erzeugen, aus dessen Melancholie es kein Entrinnen gibt.

Der zweite Satz (*Lento – Allegro molto*) beginnt wiederum mit einem Rezitativ von Orchester und Solo-Instrument. Das Cello versucht, ein schnelleres Tempo und einen lebhafteren Ton anzuschlagen, doch bremst es seinen eigenen Schwung mehrmals mit gezupften Akkorden und langsamen Einschüben wieder ab, bis schließlich das Perpetuum mobile in Fahrt kommt. Das kurze *Allegro*, das erstmals dem Solo-Instrument Raum für virtuose Entfaltung bietet, huscht schnell vorbei und wirkt eher wie eine Überleitung zwischen dem elegischen ersten und dem expressiven dritten Satz. Das nur 60 Takte umfassende *Adagio* stellt die lyrischen Qualitäten des Cellos heraus, das fast durchgängig eine von expressiven Sprüngen und Vorhaltsseufzern durchzogene Kantilene darbietet. Es wird von einem reduzierten Orchester begleitet, das dem Satz den Charakter eines Mendelssohn'schen »Liedes ohne Worte« verleiht.

Auch das *Finale* beginnt mit einem als »Quasi Recitativo« markierten Cello-Solo, das in eine Kadenz übergeht und schließlich in ein energisches *Allegro, ma non troppo* mündet. Der markante Rhythmus des Themas im 2/4-Takt und die offen ausgespielten virtuoseren Passagen geben diesem Satz einen extrovertierteren Charakter, den der Kritiker Henry C. Colles mit einem Durchbruch zum hellen Tageslicht verglich. Diese optimistische Stimmung verflüchtigt sich in einer ausgedehnten langsamen Passage, in der sich aus der chromatischen Linie des Cellos und der suchenden Harmonik der begleitenden Streicher – Anklänge an Wagners *Tristan* sind nicht zu überhören – schließlich eine herzerreißende Reminiszenz an das Idyll des langsamen Satzes herausschält. Doch der kurze Glücksmoment verfliegt, der Cellist fährt mit den gebrochenen Akkorden, die das Konzert eröffneten, dazwischen, und die schnellen Abschlusstakte wirken wie eine grobe Ermahnung, sich von der Vergangenheit loszureißen – »keep a stiff upper lip« (»Hauptsache, Haltung bewahren!«).

Die sehr persönliche und individualisierte Rhetorik des Konzerts, mit den Rezitativen und sanglichen Kantilenen des Solo-Instruments, wirft die Frage auf, ob Elgar hier – wie in den *Enigma-Variationen* oder im Violinkonzert – nicht auch eine verrätselte Botschaft hinterlassen hat. Colles meinte etwa, das Cellokonzert verweise auf persönliches Erleben, das der Hörer zwar nicht faktisch, aber gefühlsmäßig teilen könne. Elgar selbst äußerte sich nie direkt zu seinem letzten größeren Orchesterwerk, im Januar 1919 jedoch schrieb er an Ernest Newman: »Es ist wahr, lebensfähige Musik muss von einem *Menschen* geschrieben werden & muss von seiner Lebenserfahrung beeinflusst und durchzogen sein.« Dies spürte auch die amerikanische Kritikerin Marian Scott: »Das Cellokonzert ist keine öffentliche Ansprache oder ein feuerwerkartiges Sich-zur-Schau-Stellen, sondern ein psychologisches Gedicht. [...] Wie die Protagonisten in einem Schauspiel bietet das Konzert ein subjektives Drama; das Soloinstrument entfaltet einen sensiblen, innerlichen Gedankengang in der Sprache der Musik.« Dass es sich hier um das subjektive Drama des alternden Komponisten handelt, der den Zusammensturz seiner vertrauten Welt beklagt, aber gleichzeitig weiß, dass auch die Erinnerung nur einen flüchtigen Trost bietet und sich mit einer trotzigem Geste von der trügerischen Idylle losreißen will, ist ein naheliegender Schluss. Bezeichnenderweise waren es zwei junge englische Cellistinnen, die für die Verbreitung des Alterswerks sorgten: zunächst Beatrice Harrison, die es mit Elgar am Klavier bereits 1919 für die Grammophonfirma HMV (»His Master's Voice«) aufnahm, und vor allem Jacqueline du Pré, die 1962 mit dem Cellokonzert debütierte. Ihre Einspielung mit dem London Symphony Orchestra unter John Barbirolli – der seinerzeit bei der Uraufführung im Orchester als Cellist mitgewirkt hatte – machte die 20-jährige Künstlerin und mit ihr das Cellokonzert international berühmt. Dass sie es auch für ihren letzten Auftritt in London wählte, als sie ihre Karriere 1973 wegen ihrer Multiple-Sklerose-Erkrankung beenden musste, verstärkte nur noch die Aura von Nostalgie und Abschiednehmen, die Elgars letztes großes Orchesterwerk seit dem Moment seiner Inspiration umgeben hatte.

## »PAPA WIRD AUGEN MACHEN«

### Die f-Moll-Symphonie von Richard Strauss

Wolfgang Stähr

#### Entstehungszeit

1883/1884

#### Uraufführung

13. Dezember 1884 in der New York Philharmonic Society unter der Leitung von Theodore Thomas

#### Lebensdaten des Komponisten

11. Juni 1864 in München – 8. September 1949 in Garmisch

»Neulich war ich also im Siegfried und sage Dir, gelangweilt habe ich mich wie ein Mops«, berichtete Richard Strauss 1878 seinem Jugendfreund Ludwig Thuille. Es fällt nicht schwer, hinter diesen Worten die Ansichten des Vaters, des Hornisten Franz Strauss, zu erkennen, der seinen Sohn in streng konservativem Geist zur Verehrung der Klassiker erzog – und zu einer entschiedenen Wagner-Gegnerschaft. Als cholischer Familientyrann und sturer Charakter, vor allem aber als erkonservativer Wagner-Antipode ist Franz Strauss der Nachwelt bekannt geblieben: als Speerspitze der Opposition im Münchner Opernorchester, der keinen Konflikt und kein Wortgefecht mit Wagner oder dem Dirigenten Hans von Bülow scheute. Aber trotz seiner unverhohlenen Aversion gegen den »Mephisto« Richard Wagner spielte er die Hornsoli in den Uraufführungen des *Tristan* (1865) und der *Meistersinger* (1868) mit ungetrübter Meisterschaft. »Dieser Strauss ist zwar ein unausstehlicher Kerl, aber wenn er bläst, kann man ihm nicht böse sein«, gestand Wagner.

Die musikalische Erziehung, die Richard Strauss erhielt, hatte in erster Linie die Kriterien der Gediegenheit und Solidität zu genügen und stand ganz im Zeichen der großen Meister der Vergangenheit. Klavier- und Geigenunterricht waren eine Selbstverständlichkeit, ab 1875 kam der Kompositionsunterricht bei dem Hofkapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer hinzu. Praxisnähe und

umfassende Kenntnisse der Literatur bescherte dem jungen Richard Strauss die eifrig gepflegte Hausmusik im Kreis der Verwandten. Das Zusammenspiel mit dem Vater war ein spezielles und durchaus zwiespältiges Vergnügen: »Mein Vater war sehr jähzornig«, erinnerte sich Strauss. »Aber gut musizieren habe ich von ihm gelernt, wenn ich ihm unzählige Male die schönen Mozartschen Hornkonzerte und Beethovens Hornsonate begleiten mußte.« Und das sollte er ihm nie vergessen, auch als die große Karriere begann.

»Sträusschen probiert frenetisch drauflos«, vermeldete die Schauspielerin Marie von Bülow ihrem Mann am 13. Oktober 1885. »Gestern vorm. drei Stunden an seiner Sinfonie allein. Zum Schluß Applaus vom Orchester.« Wenige Tage zuvor hatte der 21-jährige Richard Strauss in Meiningen, der Residenz des kunstsinnigen »Theaterherzogs« Georg II., seine erste berufliche Position angetreten, eine Art Volontariat, das ihn als Assistenten (ausgerechnet) dem verehrten und gefürchteten Hans von Bülow an die Seite stellte. Strauss übernahm die Leitung des Chorgesangvereins, dem achtzig Damen der sogenannten besseren Gesellschaft angehörten; überdies verbrachte er »saure Stunden« beim Klavierunterricht und dem vierhändigen Spiel mit der Prinzessin Marie von Meiningen, die ihn gelegentlich auch zum Tanztee einlud. Aber schon kurze Zeit nach seiner Ankunft durfte er – neben diesen ungeliebten Pflichten – sich auch in der Probenarbeit mit der damals weltberühmten Hofkapelle bewähren: mit Erfolg, wie (nicht nur) der Brief der Freifrau von Bülow bezeugt.

Am 18. Oktober 1885 gab Strauss sein Meininger Doppeldebüt: als Pianist mit Mozarts c-Moll-Klavierkonzert KV 491 und als Dirigent seiner eigenen f-Moll-Symphonie. Im Publikum befand sich damals auch Johannes Brahms, der am Vortag nach Meiningen gekommen war, um dort seine Vierte Symphonie einzustudieren und – am 25. Oktober – zur Uraufführung zu bringen. Das symphonische Frühwerk des Münchner Volontärs nannte er »ganz hübsch«, warnte den Nachwuchskomponisten jedoch vor »zuviel thematischen Spielereien« und empfahl ihm, »sich genau die Schubertschen Tänze« anzusehen und »in der Erfindung einfacher und achttaktiger Melodien« zu versuchen. »Ich verdanke es hauptsächlich Johannes Brahms«, betonte Strauss im Rückblick auf dieses Schlüsselerlebnis, »daß ich seitdem nicht mehr verschmäht habe, eine populäre Melodie (so gering eine solche von der Schulweisheit der hohen Kritik heutzutage auch eingeschätzt werden mag, fallen sie einem doch sehr selten und nur zu guter Stunde ein) auch wirklich in meine Arbeiten aufzunehmen.«

Bei der Begegnung mit frühen Werken späterhin berühmter Meister schlägt die Stunde der rückwärtsgewandten Prophetie. Jeder weiß, wie die Geschichte ausging, und glaubt deshalb, schon in den Talentproben und ersten Versuchen der musikhistorischen Prominenz die »Vorzeichen« künftiger Herrlichkeit zu entdecken: Man erahnt, was man längst kennt. Mit nicht einmal zwanzig Jahren hatte Richard Strauss, der 1864 geborene Musikersohn und Bierbrauerenkel aus München, seine Symphonie in f-Moll komponiert (seine zweite, der eine erste für das von Vater Strauss dirigierte Liebhaberorchester der »Wilden Gung'lk« vorausgegangen war). Doch wer käme auf ihn, den Komponisten des *Don Juan*, der *Salome* und des *Rosenkavalier*, wenn er dieses Stück im Blindtest hörte, ohne den Namen des Urhebers zu wissen?

Diese markant erfundene, in dunkle Mischklänge getauchte, mit Metier und Enthusiasmus gesteuerte Symphonie könnte genauso gut das Werk eines skandinavischen Tonsetzers sein, der noch bei Mendelssohn in Leipzig studiert hat. Oder eines unbekanntem Engländer aus der Generation vor Elgar. Oder eines komponierenden Altadeligen aus dem Freundeskreis um Brahms, der seine Partituren im Selbstverlag publiziert. Die f-Moll-Symphonie wirkt mitnichten epigonal, allerdings auch nicht umstürzlerisch neu; sie läßt keinen jungen, unerfahrenen Studenten als Autor vermuten, verrät nichts Rebelliges, weder Sturm noch Drang, kein Ungestüm und schon gar kein Ungeschick. Und vor allem: Sie klingt nicht nach Richard Strauss. Bestenfalls einige aparte, taktelang ausgesponnene Melodien, einzelne fanfarenartig auftrumpfende Themen weisen in die Zukunft des kommenden Tondichters und Musikdramatikers, als aus dem talentvollen »Sträusschen« ein meisterhafter Strauss wurde. Doch das erzählt sich so leicht, aus der historisch informierten Perspektive.

Die Uraufführung der f-Moll-Symphonie op. 12 fand, vermittelt durch den mit Vater Strauss befreundeten, deutsch-amerikanischen Dirigenten Theodore Thomas, am 13. Dezember 1884 in der New York Philharmonic Society statt. Genau einen Monat später folgte die deutsche Premiere in Köln. »Also Samstag wurde die Sinfonie probiert, ist riesig schwer, aber klingt kolossal«, berichtete der stolze Richard seinen Eltern. »Vom 1. Satz war ich fast gerührt. Mein Scherzo hättet Ihr sehen sollen, wie sie durcheinanderpurzelten, es war köstlich. Adagio klingt bezaubernd, ebenso gut das Finale. Papa wird Augen machen, wenn er hört, wie modern die Sinfonie klingt, auch ist fast ein bißchen zuviel Kontrapunkt darin, aber dafür wogt und pulsiert auch alles, daß es eine Freude ist.« Die der »Papa« aber keineswegs teilte: »Es war mir ein großer Kummer, daß Du in allen Deinen neueren Sachen mehr auf kontrapunktische Künsteleien sahst, als auf die natürliche, gesunde Erfindung und Ausführung. Das Handwerk darf nicht geföhlt werden. Und wo es vorherrscht, ist es ja nur Handwerk und dann keine Kunst mehr.«

Ein zeitgenössischer Kritiker freilich wagte die Voraussage, dass »die Welt in dem jungen Meister einen großen Sinfoniker zu erwarten« habe. Doch es kam alles anders. Im Winter 1885/1886, in seiner Zeit als Musikdirektor in Meiningen, lernte Strauss den Konzertmeister und Komponisten Alexander »Sascha« Ritter kennen, eine Begegnung, die er später zum »Wendepunkt« seines Lebens überhöhen sollte. Ritter, ein radikaler Wagner-Anhänger, vermochte seinen Schützling schon bald zu Franz Liszts Symphonischen Dichtungen und dem Gesamtkunstwerk des Bayreuther Meisters zu bekehren. »Sein Einfluß hatte etwas Sturmwindartiges«, bekannte Strauss. »Er drängte mich dazu, das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben haben.« Im Sommer 1888 versuchte Strauss in einem Brief an Hans von Bülow seine neugewonnenen Vorstellungen vom Komponieren darzulegen: »Will man nun ein in Stimmung und konsequentem Aufbau einheitliches Kunstwerk schaffen und soll dasselbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muß das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee, mag dieselbe nun als Programm dem Werke beigefügt werden oder nicht.« Und deshalb werde es in Zukunft keine Symphonien mehr geben.

Symphonien gibt es bekanntlich noch heute. Aber eben auch den Komponisten des *Don Juan*, der *Salome* und des *Rosenkavalier*, den postsymphonischen Strauss, wie die Welt ihn kennt und auf Anhieb schon beim ersten Ton erkennt.

## BIOGRAPHIEN

### GAUTIER CAPUÇON

Der französische Cellist Gautier Capuçon, der weltweit mit vielen bedeutenden Orchestern und Dirigenten zusammenarbeitet, hat im Januar 2022 eine Stiftung gegründet: Sie unterstützt die Ausbildung junger Musikerinnen und Musiker, die in der Pandemie durch weniger Ausbildungs- und Konzertmöglichkeiten in Bedrängnis geraten waren. »Ich möchte jungen talentierten Musikern helfen, ihren Traum zu verwirklichen, denn ich weiß, wie schwierig es ist, eine Karriere in der klassischen Musik zu starten, und Corona hat uns dies zusätzlich erschwert.« Sein Engagement für den musikalischen Nachwuchs zeigt er weiterhin in der Classe d'Excellence de Violoncelle der Fondation Louis Vuitton in Paris und als Botschafter der Association Orchestre à l'école. Hier bringt er Schulkindern in ganz Frankreich klassische Musik näher. Außerdem unternimmt Gautier Capuçon die »Konzert-Odyssee« *Un été en France* mit Musikerfreunden in die Gegenden Frankreichs, in denen es wenig Gelegenheiten gibt, klassische Musik live zu erleben. Neben der Nachwuchsförderung widmet sich Gautier Capuçon dem großen Cello-Repertoire und bringt regelmäßig neue Werke zur Uraufführung. Aktuell arbeitet er mit Komponistinnen und Komponisten wie Lera Auerbach, Richard Dubugnon, Danny Elfman und Thierry Escaich zusammen.

Im Trio mit der Geigerin Lisa Batiashvili und dem Pianisten Jean-Yves Thibaudet erobert sich Gautier Capuçon die Kammermusikbühnen der Welt. Für Recitals tritt er mit den derzeit bekanntesten Pianisten auf, u. a. mit Yuja Wang, Martha Argerich, Daniel Barenboim und Daniil



Trifonov, aber auch mit den Geigern Leonidas Kavakos und seinem Bruder Renaud Capuçon sowie mit den Streichquartetten Artemis, Ébène und Hagen.

Der Exklusiv-Künstler von Erato / Warner Classics hat zahlreiche CDs vorgelegt, von denen viele ausgezeichnet wurden. Sein Ende 2020 veröffentlichtes Album *Emotions* stand wochenlang in den Charts. Mit der Pianistin Yuja Wang spielte Gautier Capuçon Sonaten von Chopin und César Franck ein, mit seinem Bruder und dem Pianisten Frank Braley hat er Beethoven-Trios aufgenommen und mit Frank Braley die fünf Beethoven-Sonaten für Cello und Klavier. Auf DVD sind mit Gautier Capuçon, den Berliner Philharmonikern und Gustavo Dudamel Haydns Cellokonzert in C-Dur und mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden und Christian Thielemann Brahms' Doppelkonzert zusammen mit Lisa Batiashvili erschienen.

In Chambéry geboren, erhielt Gautier Capuçon bereits mit fünf Jahren Unterricht im Cellospiel. Er studierte am Conservatoire National Supérieur in Paris bei Philippe Muller und Annie Zakine-Cochet. Außerdem absolvierte er die Meisterklasse bei Heinrich Schiff in Wien. Gautier Capuçon spielt auf dem Instrument »L'Ambassadeur« von Matteo Goffriller aus dem Jahr 1701.

## **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit mehrfach am Pult zu erleben ist. 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. Tourneen 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 Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

## **MARIE JACQUOT**

Bis zu ihrem 15. Lebensjahr wurde Marie Jacquot als Tennistalent im Leistungssport gefördert, doch dann entschied sich die 1990 geborene Französin, die parallel zum Sport immer schon Posaune spielte, gegen eine sportliche Profilaufbahn und für die Musik. Am städtischen Konservatorium in Paris studierte sie zunächst Posaune, dann Dirigieren an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien und in Weimar.

Meisterklassen u.a. bei Ralf Weikert, Bertrand de Billy, Fabio Luisi, Zubin Mehta und Simon Rattle rundeten ihre Ausbildung ab. Mit Engagements in Prag und Wien, so beim Festival Wien Modern und beim Ensemble Klangforum, und einer Assistenz bei Peter Rundel für Karlheinz Stockhausens *Michaels Reise um die Erde* beim Lincoln Center Festival sowie einer Assistenz bei Kirill Petrenko an der Bayerischen Staatsoper für die Uraufführung von Miroslav Srnkas Oper *South Pole* begann ihre Karriere. Marie Jacquot leitete während der Münchner Opernfestspiele 2018 die Uraufführung von Nikolaus Brass' Oper *Die Vorübergehenden*. Es folgten Stipendien des The Ryoichi Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund, der Aspen Music Festival Albert Tipton Fellowship und der Neuen Liszt Stiftung in Weimar. Seit 2016 ist Marie Jacquot Stipendiatin im Dirigentenforum des Deutschen Musikrats und im gleichen Jahre wurde sie am Mainfranken Theater Würzburg als Erste Kapellmeisterin und Stellvertreterin des GMD engagiert: Von 2016 bis 2019 erarbeitete sie sich hier viele große Produktionen wie Verdis *Nabucco*, Rossinis *Il barbiere di Siviglia*, Mozarts *Idomeneo*, Meyerbeers *Les Huguenots*, Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* und Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*. Inzwischen war sie Gastdirigentin an der Dresdner Semperoper und der Staatsoper Stuttgart.

Marie Jacquot war von 2019 bis 2022 drei Jahre Erste Kapellmeisterin an der Deutschen Oper am Rhein und wird ab der Saison 2024/2025 Chefdirigentin in Kopenhagen am Royal Danish Theatre sein. Ihre rasante Karriere ist auch begleitet von bedeutenden Auszeichnungen, so erhielt sie 2019 den Ernst-von-Schuch-Preis, eine Förderung für junge Dirigentinnen und Dirigenten, und bei den International Opera Awards 2021 wurde Marie Jacquot als »Newcomer of the Year« geehrt. Marie Jacquot wird von vielen europäischen Orchestern eingeladen, so vom Gewandhaus in Leipzig, den Wiener Symphonikern und den Orchestern der ARD-Rundfunkanstalten. Mit dem Münchner Rundfunkorchester hat die Französin Camille Saint-Saëns' *Karneval der Tiere* in 15 Video-Clips aufgenommen, die auf der Webseite des Münchner Rundfunkorchesters abrufbar sind. Und im Podcast *Dein Weg. Dein Ziel.* hat die junge Dirigentin bei BR-Klassik wieder an ihre Sportlerlaufbahn erinnert – im Gespräch mit der Bahnradsportlerin Miriam Welte über u.a. Sport, Musik und Teamwork. Mit den Konzerten dieser Woche gibt Marie Jacquot ihr Debüt beim BRSO.

## **IMPRESSUM**

### **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

SIR SIMON RATTLE

Designierter Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Renate Ulm, Wolfgang Stähr: Originalbeiträge; Barbara Eichner: aus dem Programmheft des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 28. Februar / 1. März 2019; Biographien: Renate Ulm (Capuçon; Jacquot); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Boosey & Hawkes, London (Horne)

© Edwin F. Kalmus & Co., Publishers of Music, Florida (Elgar)

© Universal Edition, Wien (Strauss)