

**GAFFIGAN**

**HAYDN**

**BRSD**

**MAHLER 5**

**Samstag 5.11.2022**  
**19.00 – ca. 21.00 Uhr**  
**1. Abo S**  
**Isarphilharmonie**

**2022/2023**

## **WICHTIGER HINWEIS**

Mit größtem Bedauern hat Zubin Mehta aufgrund eines akuten Erschöpfungszustandes sämtliche Konzerte und die Spanien-Tournee mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks absagen müssen. Wir sind James Gaffigan außerordentlich dankbar für die kurzfristige Übernahme der Konzerte vom 3., 4. und 5. November 2022 bei unverändertem Programm.

JAMES GAFFIGAN  
Leitung

RAMÓN ORTEGA QUERO

Oboe

MOR BIRON

Fagott

RADOSLAW SZULC

Violine

GIORGI KHARADZE

Violoncello

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

17.45 Uhr

Moderation: Jörg Handstein

Gast: Frank Reinecke (Kontrabassist im BRSO)

ON DEMAND

Alle Konzerte sind in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Audio abrufbar.

## PROGRAMM

### JOSEPH HAYDN

Sinfonia concertante für Oboe, Fagott, Violine, Violoncello und Orchester B-Dur, Hob. I:105

- Allegro
- Andante
- Allegro con spirito

Pause

### GUSTAV MAHLER

Symphonie Nr. 5 cis-Moll

Erste Abteilung

- 1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt
- 2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz

Zweite Abteilung

- 3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell

Dritte Abteilung

- 4. Adagietto. Sehr langsam
- 5. Rondo-Finale. Allegro

## »WERDEN UNSERN RUHM GLEICH THEILLEN«

### Zu Joseph Haydns Sinfonia concertante B-Dur, Hob. I:105

Alexander Heinzel

#### Entstehungszeit

Vermutlich zwischen 27. Februar und 9. März 1792

#### Uraufführung

9. März 1792 in den Londoner Hanover Square Rooms, anlässlich des vierten Subskriptionskonzerts von Johann Peter Salomon

#### Lebensdaten des Komponisten

31. März 1732 in Rohrau / Niederösterreich – 31. Mai 1809 in Wien

Es sollte ein Wettstreit werden, und es wäre in London nicht der erste gewesen, denn schon 60 Jahre zuvor versuchten Händel und Porpora sich und ihre Opernbühnen gegenseitig in den Ruin zu treiben. Die kämpferische Natur scheint der Neapolitaner Porpora an seinen Schüler Joseph Haydn zwar nicht weitergegeben zu haben, dennoch dauerte es nicht lange, bis sich der 58-jährige fürstlich Eszterházy'sche Kapellmeister nach seiner Ankunft in London Ende 1791 der Frage ausgesetzt sah, wer wohl der Beste sei auf dem Feld der Symphonie?

Haydn war der Star der Konzertreihe von Johann Peter Salomon. Gleichzeitig versuchte Wilhelm Cramer in seinen Professional Concerts das Publikum mit Stars und Novitäten zu begeistern. Konkurrenz belebt das Geschäft, hat sich Cramer wohl gedacht. Ein wesentlich jüngerer Gegenspieler könnte die Publikumsneugier schon steigern, zumal in einer Stadt, die im Gegensatz zu dem etwas rückständigen Wien über eine aufmerksame Presse mit regelmäßiger scharfzüngiger Konzertkritik verfügte. Im Pariser Musikleben reüssierte gerade ein gewisser Ignaz Pleyel, geboren in jenem Jahr 1757, in dem Haydn seine erste Symphonie komponierte. Einst selbst ein Schüler Haydns, wurde er später Münster-Kapellmeister in Straßburg, erlitt dort durch die Französische Revolution einen empfindlichen Karriereknick und ließ sich deshalb gerne überreden, in der Konzertsaison 1792 als künstlerischer Leiter der Londoner Professional Concerts den Gegenpart zu seinem ehemaligen Lehrer zu übernehmen.

Pleyel zählte zu den wichtigen Vertretern der Modegattung konzertanter Symphonien, die zwischen 1770 und 1830 mit gerade einmal 60 Jahren Lebensdauer in musikgeschichtlichen Dimensionen gerechnet eine eher kurzatmige Angelegenheit war. Überdies definieren sich diese musikalischen Zwitterwerke weniger genau durch ihre gattungsgeschichtliche Herkunft – es ist die Rede von der Nachfolge des barocken Concerto grosso mit stilistischen Einflüssen aus der Symphonie, dem Solokonzert und dem Divertimento – als vielmehr durch ihre Funktion in einem sich grundlegend wandelnden Musikbetrieb. Durch die klare Teilung in großes Orchester und Solist, die beispielsweise in frühen Symphonien von Haydn noch keineswegs selbstverständlich war (man denke nur an die vielen kleinen aus dem Tutti erwachsenden Orchestersoli in den *Tageszeitsymphonien* von 1760/1761), kamen in den konzertanten Symphonien beide Aspekte, das Konzertante und das Symphonische, zur Geltung. Spieltechnisch anspruchsvoll, aber doch unterhaltend, waren sie für den Kenner geistreiche und für den oberflächlich Hörenden keinesfalls langweilige Musik. Nur eines wollte man nach 200 Jahren Generalbass und Kontrapunkt auf keinen Fall mehr: Gelehrter Stil war »out«. Pleyel selbst trug sechs äußerst verschiedenartige Werke mit zwei bis sieben Soloinstrumenten zur Gattung der Sinfonia concertante bei. Es war der 23. Dezember 1791, an dem Ignaz Pleyel in London eintraf, und schon am Weihnachtsabend saßen Schüler Pleyel und Lehrer Haydn zusammen und tafelten feierlich. Für den Silvestertag wurde ein Opernbesuch vereinbart, und es sah so aus, als ginge die Rechnung des sensationshungrigen Konzertveranstalters nicht auf: Erleichtert konnte Haydn am 17. Januar 1792 nach Wien an Marianne von Genzinger Entwarnung melden: »Pleyel zeugte sich bey seiner ankunft gegen mich so bescheiden, das Er neuerdings meine liebe gewann ... wür werden unsern Ruhm gleich theillen und jeder vergnügt nach Hause gehen.« Haydn konnte alsbald feststellen, dass er in seiner Einschätzung richtig lag, denn er bekam nicht nur den kostenfreien Ehrenzutritt zu den Professional Concerts zugebilligt, Pleyel ließ überdies gleich beim ersten Konzert am 13. Februar 1792 neben eigenen Werken auch eine Symphonie seines Lehrers spielen. Zwei Wochen später setzte Pleyel dann etwas aufs Programm, das Haydn und Salomon aufhorchen ließ: Am 27. Februar 1792 erklang im dritten Professional Concert Pleyels Sinfonia concertante für sechs Soloinstrumente und Orchester. Und auf diesem Gebiet hatte Haydn bis jetzt nichts vorzuweisen. In einem Brief vom 2. März 1792 an Marianne von Genzinger beschrieb er seine missliche Lage: »meine arbeithen erschweren sich durch die ankunfft meines schüllers Pleyl ... Er kam mit einer menge neuer Composition, welche Er schon lang vorhero verfertigte anhero an, Er versprache demnach alle abende ein neues Stück zu geben, [...] um also worth zu halten und um den armen Salomon zu unterstützen mus ich das Sacrifice seyn und stets arbeithen, ich fühle es aber auch in der that, meyne Augen leyden am meisten, und hab viele schlaflose nächte.« Schon am 9. März 1792 bekam das Publikum in den Hanover Square Rooms dann die offensichtlich in kürzester Zeit komponierte Sinfonia concertante B-Dur, Hob. I:105, von Haydn zu hören. Vier Solisten befanden sich im harmonischen Wettstreit: der Oboist John Harrington, ein Fagottist namens Holmes, der Cellist Menel sowie an der Violine Johann Peter Salomon höchstpersönlich. Vielleicht dankte es Haydn dem berühmten Violinvirtuosen mit der deutlichen Bevorzugung des Geigenparts unter den vier Solisten, dass er ihn in jenen Oktobertagen des Jahres 1790 überzeugt hatte, in einen Englandbesuch einzuwilligen (»Ich bin Salomon aus London und komme, Sie abzuholen. Morgen werden wir Akkord – einen Vertrag, Anm. d. A. – schließen.«).

Wie schon die Symphonien und Streichquartette machte auch die B-Dur-Concertante bei Publikum und Presse Furore. Tags darauf lobte der Rezensent in einer Kritik im *Oracle* vor allem »die bei Haydn übliche Großartigkeit, die sich mit der Leichtigkeit seiner schwerelosen Übergänge und den Überraschungen plötzlich eintretender Pausen kontrastiert«. Dieses Verlangen der Hörerschaft nach Unvorhergesehenem, musikalisch Scherzhaftem bediente Haydn nicht nur in seinen zwölf *Londoner Symphonien* auf virtuose Weise, sondern ebenso in der künstlerisch auf gleicher Höhe stehenden Sinfonia concertante. So fallen die Soloinstrumente schon verfrüht mitten in die Orchesterexposition des *Allegro*-Kopfsatzes ein, in dessen weiterem Verlauf kaum eine Instrumentenkombination der Solisten untereinander sowie mit dem Orchester ausgelassen wird. Die in der Kritik hervorgehobenen Pausen verstärken die Wirkung nachfolgender, harmonisch besonders intensiver Schlusswendungen, die den Ausklang von ausgedehnten solistischen Passagen bezeichnen. Überhaupt setzt Haydn Ausweichungen in entfernte Tonarten so spärlich ein, dass sie einen umso größeren Effekt erzielen. Beispielsweise läutet er die Durchführung des ersten Satzes mit einer vollkommen unscheinbaren Wendung ein: einer Achtelfigur vom sicheren

F-Dur ins vorzeichenreiche Des-Dur, freilich mit dem Hauptthema in der Solovioline. Wie eine noch abgelegene harmonische Insel wirkt die Ges-Dur-Episode fast zum Schluss des *Finale* als Ausweichung einer ohnehin schon längst erreichten und gefestigten B-Dur-Schlussfläche.

Mit seinem modischen Unisono-Beginn und dem opernhafte zweifachen Instrumentalrezitativ der Solovioline gibt Haydn dem dritten Satz (*Allegro con spirito*) eine zusätzliche dramatische Note. Dass ein Schlusssatz auch irgendwann enden muss, führt uns Haydn in diesem Sonatenrondo, einer für ihn typischen Mischung aus Sonatensatz und Rondoform, eindrücklich vor: Die Reprise, also die Wiederholung der Themen nach der Durchführung, bricht Haydn vorzeitig ab und lässt Solisten und Orchester schnellstens zum Schluss kommen. Eingerahmt von diesen beiden klangvollen Ecksätzen breiten die Soloinstrumente ihre Fähigkeiten zu weitgespannten Kantilenen in dem nur durch ein äußerst zurückgenommenes Orchester begleiteten, liedhaften F-Dur-*Andante* aus.

Bleibt als Nachtrag zu erwähnen, dass Haydn auf seiner zweiten Englandreise besser vorbereitet war. Einige zur Aufführung bestimmte Werke lagen bereits im Reisegepäck. Trotzdem sah er sich einer ernsthaften Konkurrenz bei den Professional Concerts nicht mehr ausgesetzt: Am 25. Januar 1794 vermeldete der *Oracle* Haydns Sieg durch k.o.: »The Professional is dropt.« Nur ein Jahr später musste allerdings auch Salomon in einem ans Publikum gerichteten Brief das Scheitern seiner Konzertreihe eingestehen. Auf sein Unternehmen warfen die Folgen der Französischen Revolution ihre Schatten. Es gelang ihm nicht mehr, auf dem Kontinent erstklassige Musiker für seine Konzerte zu engagieren.

## WELT IM WIRBELTANZ

### Zu Gustav Mahlers Fünfter Symphonie

Jörg Handstein

#### Entstehungszeit

Sommer 1901 bis Winter 1903

#### Uraufführung

18. Oktober 1904 in Köln mit dem Gürzenich-Orchester unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

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

Wien um 1900: Der Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn droht zu zerfallen. Es grassieren Nationalismus, Antisemitismus, Hass und Terror. Bereits 1898 war Kaiserin Sisi ermordet worden. Aber bevor eine ganze Epoche im blutigen Strudel des Ersten Weltkrieges versinkt, treibt die Wiener Kultur noch einmal üppige Blüten: Otto Wagner ziert die Stadt mit hochästhetischen Bauten, die Maler der *Secession* lassen ihren Phantasien freien Lauf. Die Literaten durchleuchten den »inneren Menschen«, während Sigmund Freud mittels »Traumdeutung« die Seelen seiner Patienten zergliedert. Junge Komponisten wie Alexander Zemlinsky und Arnold Schönberg sind gewillt, die »Musik bis an die äußersten Grenzen tonaler Harmonik voranzutreiben«. Eher abseits der Wiener Moderne steht Gustav Mahler. Als Komponist gilt er in Wien fast gar nichts. Selbst Alma Schindler, die Muse der *Secession* und Kompositionsstudentin bei Zemlinsky, befindet über seine Erste Symphonie: »Ein ohrenbetäubender, nervenzerrüttender Lärm.« Aber wie viele andere verehrt auch Alma den großen Dirigenten und mächtigen Hofoperndirektor Mahler. Unter seiner tatkräftigen Leitung steht das Haus auf dem Gipfel seines Glanzes.

Am 24. Februar 1901 dirigierte Mahler ein Symphoniekonzert (u. a. mit Bruckners Fünfter) sowie abends die *Zauberflöte*. Nach diesem Kraftakt wäre er noch in derselben Nacht beinahe gestorben. Eine schwere Hämorrhoidenblutung konnte erst im letzten Moment gestoppt werden. Im Frühjahr trat Mahler dann endlich einmal etwas kürzer, und nach zwei Operationen gönnte er sich drei Monate schöpferischen Urlaub in seiner eigenen, frisch erbauten Villa am Wörthersee. Nach Auskunft seiner Begleiterin Natalie Bauer-Lechner beschäftigte er sich seit der Rekonvaleszenz intensiv mit der Musik Bachs: »In Bach sind alle Lebenskeime der Musik vereint

wie in Gott die Welt. Eine größere Polyphonie war nie da!« Und dieser Eindruck floss auch ein in die Fünfte Symphonie. Vor allem das riesige *Scherzo* ist durch und durch getränkt von einer so noch nicht dagewesenen Polyphonie. »Der Ausdruck unerhörter Kraft liegt darin«, erklärte Mahler seiner vertrauten Begleiterin. Und: »Es ist der Mensch im vollen Tagesglanz, auf dem höchsten Punkte des Lebens.« Da Mahler Leben und Schaffen immer verknüpfte, dürfte er durchaus, nach der Krise wieder gestärkt, sich selbst gemeint haben. In den ersten beiden Sätzen reflektiert er wohl auch seine eigenen Erfahrungen in Todesnähe.

Im folgenden November begegnen sich Gustav Mahler und Alma Schindler bei einer Abendgesellschaft: »Ich muss sagen, er hat mir ungemein gefallen. Allerdings furchtbar nervös. Wie ein Wilder fuhr er herum im Zimmer. Der Kerl besteht nur aus Sauerstoff. Man verbrennt sich, wenn man an ihn ankommt.« Eben noch ganz heiß auf Zemlinsky, verliebt sich Alma in den weit älteren Mahler. Bald folgen Verlobung und Heirat. Die Ehe steht von Beginn an unter keinem guten Stern, und schon über dem ersten gemeinsamen Urlaub hängen Wolken. Alma sollte ja, so lautete Mahlers Bedingung, das Komponieren künftig ihm überlassen. Am 23. August 1902 vermeldet er: »Endlich bin ich fertig! Fünfte ist also auch da! Bin ganz frisch trotz anhaltender Anstrengung.«

Wie jede Symphonie Mahlers hat die Fünfte ihre ganz eigene Bauform: Fünf Sätze gliedern sich in drei Abteilungen. Die Erste und Dritte Abteilung bilden je zwei scharf kontrastierende, jedoch thematisch verklammerte Sätze. Das *Scherzo*, gegen jede Tradition der längste, komplexeste Satz, steht als eigene Abteilung im Zentrum. Die Sätze tragen die disparaten Tonarten cis-Moll, a-Moll, D-Dur, F-Dur und D-Dur. »Die Fünfte ist ein verfluchtes Werk. Niemand capiert sie«, klagte Mahler nach einer der ersten Aufführungen. Dabei war er nicht ganz unschuldig, denn kein Programm, kein gesungener Text gab einen Hinweis zum Verständnis. Die Musik musste für sich sprechen. Und mit Mahlers Sprache war noch kaum jemand vertraut.

Was soll zum Beispiel der ausgedehnte Trauermarsch gleich zu Beginn? Das Trompetensignal, Anklang an den *Generalmarsch* der österreichischen Armee, schlägt einen dezidiert militärischen Ton an. Es ruft zum Sammeln, bevor sich der »Kondukt« mit schwerem Tritt in Bewegung setzt. Dieser Beginn evoziert einen ganz realen Trauerzug. Die Marschmusik ist tatsächlich Kaserne und Straße abgelauscht. Wie im zeitgleich entstandenen Lied über den zum Galgen verurteilten *Tamboursg'sell* wird auch kein Heldentum besungen. Erzählt wird in der musikalischen Umgangssprache, dem menschlichen Leid näher als klassisch veredeltes Pathos. Dennoch ist der Satz keineswegs wie ein simpler Marsch angelegt, denn die Themen und Abschnitte wiederholen sich niemals wörtlich, sondern verändern und verformen sich in einem ständigen Prozess. Man erlebt den Trauerzug gleichsam aus der Perspektive eines Betrachters, der davon emotional stark involviert ist. So erklärt sich auch der überfallartig hereinbrechende B-Teil, den Theodor W. Adorno als »Angsttraum kommender Pogrome« interpretierte. Wer oder was da zu Grabe getragen wird, bleibt offen. Wie so oft bei Mahler geht es wohl um eine ganze Welt.

Der zweite Satz (von Mahler als »Hauptsatz« bezeichnet) fokussiert dagegen ein rein inneres Geschehen. Schrecken, Schmerz und Wut durchzucken den Klangkörper, dann kämpft sich eine gehetzte, gepeinigete Seele ab mit sich selbst. Musikhistorisch wurzelt der Satz in der Erregungszustände darstellenden »Sturm-und-Drang-Symphonie«. Doch beispiellos ist das Maß an Ausdrucksgewalt und Komplexität. Mit diesem Satz schließt Mahler auf zur »psychologisch« gestaltenden Wiener Moderne. Es überlagern sich verschiedenste thematische Prozesse, ein scheinbar chaotischer Gefühls- und Gedankenstrom, in dem gegenläufige Motive zusammenfließen. Die Musik zeichnet gleichsam die Erregungskurve einer Psyche im Ausnahmezustand. Auch die stillen, traumartigen Rückblenden auf den Trauermarsch sind in diesen Prozess eingelagert. Ebenso organisch bahnt sich ein »Durchbruch« an, der die Symphonie erstmals in klarem, gleißendem Licht erstrahlen lässt. Ein machtvoller Choral in D-Dur verheißt den Sieg über die negativen Mächte. Aber als ob dieses Licht zu viel Energie zieht, verlöscht es rasch, und aus dem Dunkel erheben sich wieder die Dämonen der Angst und Pein.

Nach der niederschmetternden Ersten Abteilung wendet sich das Blatt. Erneut in D-Dur, zaubert das tänzerische *Scherzo* wieder ein Bild vor das innere Auge: Ballsaal, helle Kronleuchter, leichthin walzende Paare. »Welt ohne Schwere« nannte Mahler das zunächst für die Vierte vorgesehene *Scherzo* in einer früheren Skizze. Der Anschein leichter Eingängigkeit wird jedoch

schnell von Kontrapunkten durchbrochen, etwa der »keck« gegen das Horn phrasierenden Violine oder den spitz kichernden Holzbläsern. Der Tanz verstrickt sich immer wieder in das Netz der Polyphonie, die Mahler mit ungeheurer Kunstfertigkeit über den ganzen Satz breitet. Außerdem formieren sich die Stimmen ständig in neuen Varianten und Kombinationen. Das *Scherzo* sei, so Mahler, »durchgeknetet, daß auch nicht ein Körnchen ungemischt und unverwandelt bleibt. Jede Note ist von der vollsten Lebendigkeit und alles dreht sich im Wirbeltanz.« Aber es tanzt auch jeder für sich, an den anderen vorbei, ohne gemeinsame Richtung. Manchmal verzetteln sich die Stimmen höchst amüsant, manchmal vereinen sie sich zu einem blinden, erschreckenden Taumel. Im Zentrum des Satzes kündigt das Horn von Trauer und Einsamkeit. Ein eleganter Walzer wird gar zum klappernden Totentanz.

In Wien wird bekanntlich leidenschaftlich getanzt, und auch um 1900, als sich die Katastrophe schon anbahnt, gibt es noch prächtige Bälle. Mahlers *Scherzo* spiegelt diese Situation: Eine fröhliche Welt tummelt sich am Rande des Abgrunds, und noch einmal geht zum Glück alles gut ... Oder mit Heinrich Heine gesprochen: »Wir tanzen hier auf einem Vulkan – aber wir tanzen.« Mahler selbst fürchtete, mit diesem unerhörten *Scherzo* das Publikum restlos zu überfordern: »O Himmel, was soll es zu diesem Chaos, das ewig auf's Neue eine Welt gebärt, die im nächsten Moment wieder zu Grunde geht, zu diesen Urweltsklängen, zu diesem sausenden, brüllenden, tosenden Meer, zu diesen tanzenden Sternen, zu diesen veratmenden, schillernden, blitzenden Wellen für ein Gesicht machen?«

Keine Probleme hatte das Publikum mit dem *Adagietto*, das nicht zuletzt durch Luchino Viscontis Film *Morte a Venezia* (1971) zu Mahlers größtem »Hit« avancierte. Ursprünglich soll es, so erklärte der mit Mahler befreundete Dirigent Willem Mengelberg, eine Art »Liebeserklärung« an Alma gewesen sein. Das in dem Stück zentral anklingende »Blickmotiv« aus Almas Lieblingsooper *Tristan und Isolde* stützt diese Behauptung. So kann auch jeder mit Wagner vertraute Hörer den zarten, innigen Satz leicht mit »Liebe« assoziieren. Zudem steht das *Adagietto* einem 1901 entstandenen Lied Mahlers nahe: *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Ganz ähnlich entzieht sich das symphonische Subjekt dem »Weltgetümmel« der ersten Sätze in »ein stilles Gebiet«. Innerhalb der stark von Bewegung und Erregung geprägten Symphonie hat der Satz die Funktion eines großen Atemholens, er suspendiert die Bewegung und schafft Distanz zu jener Welt, die das Subjekt bislang im Griff gehabt hat.

In einer gewichtigen, von Tragik und Trauer umschatteten Symphonie erwartet der klassische Hörer ein Finale, das alle dunklen, destruktiven Kräfte überwindet und das Werk mit einer sogenannten »Apotheose« krönt. Sprich: mit strahlenden, feierlichen, hymnischen Klängen. Mahler verhilft denn auch den im zweiten Satz gescheiterten Choral zu seinem endgültigen Durchbruch. Die Hörer freuen sich, doch Musikwissenschaftler mit sehr kritischem Blick, wie etwa Mathias Hansen, beklagen die »innere Schwäche, wenn nicht gar Leere« dieser Lösung. Aber die Apotheose ist womöglich gar nicht ernst gemeint: Der Choral gerät in die Mühlen eines wirbelnden Tanzes, purzelt eine Ganztonleiter hinunter und kadenziiert polternd ab. Feierlich geht anders. Prägt also den ganzen Satz eine »ironische Distanz«, wie Barbara Meier meint? Tatsächlich legt Mahler bereits zu Beginn eine Spur zu seinem »humoristisch-ironischen Kunst-Stil«. Das Fagott zitiert sein Lied *Lob des hohen Verstandes*, das vom Musikverstand eines Esels handelt. Die übrigen Bläser rufen sich augenzwinkernd auf lustig getrimmte Choral-Motive zu. Allein schon der Titel *Rondo-Finale* konterkariert den symphonischen Ernst, und entsprechend ist der Refrain – ebenfalls einem Choral-Motiv entspringend – so schlicht angelegt, dass sogar von Mahler sonst gequälte Hörer mit-schunkeln können.

Dagegen gibt sich die erste Episode in betriebsamer Fugentechnik anspruchsvoll. Hier treibt Mahler auch mit der Polyphonie ein ironisches Spiel, indem er korrekt fugiert wie ein Pedant und dabei lustige Triller und Fanfaren einflücht. Immer virtuoser jongliert er mit buntem thematischem Material, und wenn man die Ironie »capiert« hat, darf man durchaus lachen. In der heiteren Atmosphäre nehmen auch Motive des *Adagietto* eine neue Gestalt an.

Angesichts des blutigen Ernstes der Ersten Abteilung zweifeln manche Interpreten an der Angemessenheit dieses gelösten *Finales*. Aber es ist eine höhere und tiefere Heiterkeit. Sie befreit die Seele letztlich schlüssiger von Angst und Verzweiflung als eine ungebrochen klischeehafte

Apotheose. Schon Sigmund Freud wusste um den hohen Wert des Lachens, das er als »Phänomen der Abfuhr seelischer Erregung« sah. Sein jüngerer Kollege Viktor Frankl, der im Nazi-KZ selbst die in Mahlers Musik vorausgeahnten Schrecken erlebt hat, erklärt: »Denn dieses Lachen, aller Humor, schafft Distanz, läßt den Patienten von seiner Neurose sich distanzieren. Und nichts vermöchte einen Menschen in solchem Maße instand zu setzen, Distanz zu schaffen zwischen irgendetwas und sich selbst, wie eben der Humor.«

## BIOGRAPHIEN

### RAMÓN ORTEGA QUERO

Der spanische Oboist Ramón Ortega Quero erhielt seine erste musikalische Ausbildung am Konservatorium seiner Heimatstadt Granada bei Miguel Quirós. Mit zwölf Jahren wurde er Mitglied im Andalusischen Jugendorchester, 2003 nahm ihn Daniel Barenboim in sein West-Eastern Divan Orchestra auf, das für Ramón Ortega Quero eine wichtige Wirkungsstätte wurde. Weitere Studien führten ihn nach Deutschland zu Gregor Witt, dem Solo-Oboisten der Berliner Staatskapelle. Internationale Aufmerksamkeit erregte er erstmals 2007, als er beim ARD-Musikwettbewerb in München den Ersten Preis gewann. Dieser Erfolg ebnete Ramón Ortega Quero den Weg als Solist zu vielen renommierten Orchestern, darunter das Konzerthausorchester Berlin, das MDR Sinfonieorchester, das Sinfonieorchester Basel, die NDR Radiophilharmonie Hannover, das Zürcher, Wiener und Münchener Kammerorchester und das São Paulo Symphony Orchestra. Auch als Kammermusikpartner von Künstlern wie Elena Bashkirova, Kit Armstrong und Mitsuko Uchida ist er ein gefragter Gast auf wichtigen Bühnen weltweit und bei internationalen Festivals. In der Spielzeit 2010/2011 trat Ramón Ortega Quero als »Rising Star« der European Concert Hall Organization in den großen Konzertsälen in Brüssel, Luxemburg, Wien, Salzburg, Hamburg und Amsterdam auf. Auch auf dem CD-Markt ist Ramón Ortega Quero bereits vielfach vertreten. Er erhielt zweimal einen Echo Klassik, 2011 für seine Debüt-CD *Shadows* sowie 2012 für die Einspielung der Bläserquintette von Mozart und Beethoven. Zuletzt erschienen u. a. das Album *The Romantic Oboist*, Oboen-Sonaten von Johann Sebastian Bach sowie Konzerte von Haydn, Stamitz und Bach. Seit 2008 ist Ramón Ortega Quero Solo-Oboist im Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

### MOR BIRON

Mor Biron wurde in Israel geboren und begann früh mit dem Cellospiel, bevor er sich dem Fagott zuwandte. Er erhielt zunächst bei Gad Lederman und Mauricio Paez Unterricht und studierte anschließend an der Jerusalem Academy for Music and Dance und an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Klaus Thunemann und Volker Tessmann. Er war Stipendiat der America-Israel Cultural Foundation, gewann den Ersten Preis bei den Aviv Competitions in Tel Aviv und spielte im Gustav Mahler Jugendorchester unter der Leitung von Claudio Abbado. Nach seiner Zeit als Mitglied der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker war er Solo-Fagottist des Orquesta del Palau de les Arts Reina Sofía in Valencia unter der Leitung von Lorin Maazel und Zubin Mehta. 2007 wurde er Mitglied der Berliner Philharmoniker. Seit 2021 musiziert er freiberuflich. Neben seinen solistischen Auftritten ist er Mitglied des Ensembles Berlin Prag und spielt seit vielen Jahren im Berlin Music Ensemble, im Philharmonischen Oktett der Berliner Philharmoniker und, auf historischen Instrumenten, im Ensemble Concerto Melante. Mor Biron gehört zu den Gründungsmitgliedern des West-Eastern-Divan Orchestra, wo er unter der Leitung von Daniel Barenboim regelmäßig auch als Solist zu erleben ist. Seit 2016 ist Mor Biron Professor für Fagott an der Barenboim-Said-Akademie in Berlin und an der Academia de Estudios Orquestales in Sevilla. Aktuell ist er Artist in Residence an der Jerusalem Academy for Music and Dance.

## **RADOSLAW SZULC**

Radoslaw Szulc wurde in Polen in der dritten Generation einer Geigerfamilie geboren und erhielt den ersten Violinunterricht von seiner Mutter, Halszka Süß. Bereits im Alter von zehn Jahren gab er sein Solodebüt mit dem Violinkonzert von Mendelssohn. Seine weiteren Studien absolvierte er bei Irena Dubinska in Warschau, bei Jens Ellermann in Hannover, bei Yfrah Neaman an der Londoner Guildhall School of Music and Drama sowie bei Herman Krebbers in Amsterdam. Radoslaw Szulc wurde mit zahlreichen Preisen geehrt, so beim Wieniawski-Wettbewerb in Polen, beim Sarasate-Wettbewerb in Pamplona, beim Freiburger Spohr-Wettbewerb, beim Sibelius-Wettbewerb in Helsinki, beim Wiener Kreisler-Wettbewerb und beim Internationalen Violinwettbewerb von Scheveningen in Holland. Soloauftritte mit internationalen Spitzenorchestern führten den Geiger durch ganz Europa bis nach Asien. So war er u. a. in der Finlandia Hall in Helsinki, in der Londoner Barbican Hall, im Amsterdamer Concertgebouw und im Herkulesaal der Münchner Residenz zu hören. 1998 wurde er Erster Konzertmeister des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, seit 1999 ist er Künstlerischer Leiter des Kammerorchesters des Bayerischen Rundfunks. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen sowie CD-Einspielungen u. a. mit Werken von Sarasate und Tschaikowsky dokumentieren sein breit gefächertes künstlerisches Können.

## **GIORGI KHARADZE**

Der Cellist Giorgi Kharadze stammt aus Georgien und wurde 1984 in Tiflis geboren. Mit 15 Jahren trat er in die Klasse von Roland Pidoux und Xavier Phillips am Pariser Conservatoire ein und beendete seine dortige Ausbildung 2004 mit Auszeichnung. Anschließend erhielt er, gefördert von der Natixis Foundation, Unterricht bei Frans Helmerson an der Kronberg Academy. Er war Preisträger zahlreicher bedeutender Wettbewerbe, u. a. des Emanuel-Feuermann-Wettbewerbs in Berlin, des Rostropowitsch-Wettbewerbs in Paris und des Domnick-Cello-Wettbewerbs in Stuttgart. Außerdem erhielt er 2008 den Beethoven-Ring des Beethovenfestes Bonn. Inzwischen erhält Giorgi Kharadze Einladungen von vielen namhaften Konzerthäusern und Festivals: dem Auditorium du Louvre, der Salle Gaveau, dem Théâtre du Châtelet, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Internationalen Musikfestival Colmar, dem Davos Festival und dem Rheingau Musik Festival. Als Solist gastierte der Cellist u. a. bei den Moskauer Virtuosen unter der Leitung von Vladimir Spivakov, bei der Filharmonia Poznańska und der Kammerakademie Potsdam, wo er für Tschaikowskys *Rokoko-Variationen* stürmisch gefeiert wurde. Im Rahmen der Debüt-Konzerte der Deutschen Stiftung Musikleben trat Giorgi Kharadze 2009 mit dem NDR Sinfonieorchester unter der Leitung von John Axelrod in der Hamburger Laeiszhalle auf, des Weiteren war er mit der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken unter der Leitung von Christoph Poppen zu hören. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen u. a. Yuri Bashmet, Gidon Kremer, Menahem Pressler, François Leleux, Lisa Batiashvili, das Atrium Quartett und Khatia Buniatishvili. 2012 wurde Giorgi Kharadze Solo-Cellist an der Pariser Oper, seit Februar 2022 spielt er auf derselben Position beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

## **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.

## **JAMES GAFFIGAN**

Schon seit einigen Jahren ist der Dirigent James Gaffigan als einer der erfolgversprechenden US-amerikanischen Nachwuchsdirektoren im Fokus internationaler Aufmerksamkeit und steht inzwischen auch bei vielen europäischen Orchestern am Pult. Mit Beginn der Spielzeit 2023/24 wird er für vier Jahre Generalmusikdirektor der Komischen Oper Berlin. Seit der Saison 2021/22 ist James Gaffigan Musikalischer Leiter des Palau de les Arts Reina Sofía in Valencia. Zudem ist er Principal Guest Conductor des Trondheim Sinfoniorkester & Opera und des niederländischen Radio Filharmonisch Orkest sowie Musikalischer Leiter des Verbier Festival Junior Orchestra. Bis Juni 2021 hatte James Gaffigan die Position des Chefdirigenten beim Luzerner Sinfonieorchester inne. Seither wird er regelmäßig von den führenden Orchestern engagiert, so New York Philharmonic Orchestra oder Chicago Symphony Orchestra, und an die großen Opernhäuser in Europa, den USA und Asien eingeladen, wie die Wiener Staatsoper und die Bayerische Staatsoper. In der Spielzeit 2021/22 leitete er Produktionen an der Opéra National de Paris (*Manon*), an der Metropolitan Opera New York (*Eugen Onegin* und *Le nozze di Figaro*), am Opernhaus in Valencia (*Wozzeck*), beim Nederlands Radio Filharmonisch Orkest (*Le Grand Macabre*) und an der Santa Fe Opera (*Tristan und Isolde*). Geboren in New York, gelang James Gaffigan 2004 der internationale Durchbruch, als er den renommierten Dirigierwettbewerb Sir Georg Solti gewann. In dieser Zeit, von 2003 bis 2006, war er Assistent von Franz Welser-Möst beim Cleveland Orchestra, dann bis 2009 Associate Conductor beim San Francisco Symphony Orchestra, eine Position, die Michael Tilson Thomas eigens für ihn eingerichtet hatte. Beim BRSO war James Gaffigan bereits im Oktober 2018 für den erkrankten Franz Welser-Möst sehr erfolgreich eingesprungen. Auf dem Programm standen damals Beethovens Fünftes Klavierkonzert mit Igor Levit und die Dritte Symphonie von Sergej Prokofjew.

## **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

Alexander Heinzel: aus den Programmheften des BRSO vom 30./31. Oktober 2003; Jörg Handstein: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Vera Baur (Biron); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Ortega Quero; Szulc; Kharadze; BRSO; Gaffigan).

## AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Haydn-Mozart-Press; Universaledition (Haydn)

© C. F. PETERS, Leipzig London New York (Mahler)