

**Sir Simon  
Rattle**

**Mahler 7**

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**75 BR SO**

24–25

**Donnerstag**  
**7. November 2024**  
**Freitag**  
**8. November 2024**

**20.00 – ca. 21.45 Uhr**  
**Isarphilharmonie**  
**2. Abo A**

**(ohne Pause)**

**24–25**

Konzerteinführung um 18.45 Uhr  
Moderation: Johann Jahn  
Gast: Klaus-Peter Werani, Bratschist im BRSO

## **Mitwirkende**

Sir Simon Rattle  
Leitung

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**BR-KLASSIK**  
**Live-Übertragung in Surround**  
im Radioprogramm  
Freitag, 8. November 2024, 20.03 Uhr

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

## Programm

Harrison Birtwistle

### »Donum Simoni MMXVIII«

Fanfare für Bläser und Schlagwerk

Gustav Mahler

### Symphonie Nr. 7 e-Moll

- Langsam. Adagio – Allegro risoluto, ma non troppo
- Nachtmusik I. Allegro moderato
- Scherzo. Schattenhaft (Fließend, aber nicht schnell; in den Anfangstakten noch etwas zögernd) – Trio
- Nachtmusik II. Andante amoroso
- Rondo-Finale. Tempo I (Allegro ordinario) – Tempo II (Allegro moderato, ma energico)

## Ein Tusch für Sir Simon

### Zu Harrison Birtwistles *Donum Simoni MMXVIII*

Von Susanne Schmerda

#### Lebensdaten des Komponisten

15. Juli 1934 in Accrington / Lancashire – 18. April 2022 in Mere / Wiltshire

#### Entstehungszeit

2018

#### Widmung

Sir Simon Rattle

#### Uraufführung

16. September 2018 in London unter der Leitung von Simon Rattle

#### Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

Eine schrille Fanfare für Bläser und Schlagwerk, in der die Tuba eine prominente Rolle spielt, hat Harrison Birtwistle 2018 für Simon Rattle komponiert: *Donum Simoni MMXVIII*. Es ist eines seiner letzten Werke, gewohnt ruppig und klangintensiv, und ein Geschenk zum Einstand Rattles, der 2017 Chefdirigent des London Symphony Orchestra wurde und mit dem Stück 2018 seine zweite Konzertsaison mit diesem Klangkörper im Londoner Barbican Centre eröffnete. Die beiden Briten verband – bis zum Tod Birtwistles 2022 – eine lange Zeit der Wertschätzung und Freundschaft. Rattle, der sich als Dirigent seit jeher für zeitgenössische Musik stark macht, brachte auch viele Werke von Birtwistle zur Aufführung. »Wahrscheinlich ist er unser originellster und individuellster Komponist«, sagte Rattle einmal über den 1934 in Accrington / Lancashire als Kind einer Farmerfamilie Geborenen, der schon mit sieben Jahren Klarinette spielte und mit elf zu komponieren begann.

Rattle beschrieb das *Geschenk für Simon* anlässlich einer weiteren Aufführung des Stücks 2022 bei den BBC Proms als »warm, schroff und lustig zugleich«, Charakteristika, die auf Birtwistles Kompositionsstil generell zutreffen. Das Werk vereint im Kleinen typische Merkmale seiner eigenwilligen Musiksprache: »gewichtiges Kreischen der Posaunen, schrille Rufe der Holzbläser und schneidende Perkussions-Effekte« (*The Guardian*). Für Rattle ist diese Fanfare wie ein »Tapas« seines Musikstils. Archaisch und wie neu erfunden, altertümlich und modern, gewaltsam und fragil klingt Birtwistles Musik, die von Kammer- und Chormusik über Gedichtvertonungen bis zu Orchesterwerken und Opern reicht. Die Präsenz des einzelnen Tons und die oft enervierende Beharrlichkeit der Klänge geben seiner Musik eine dramatische Radikalität und physische Präsenz.

Beim Hören von *Donum Simoni MMXVIII* bohren sich die Klänge in das menschliche Ohr: schroff knarzend die tiefen Blechbläser zu Beginn, kreischend und gellend die Holzbläser, dann kommen klappernd und rasselnd die Einwürfe des Schlagzeugs und der Holzblöcke daher. All dies geschieht in rasantem Tempo und klingt zunächst wie ein unbeirrtes Gegeneinander und sich gegenseitiges Überbieten aller Instrumente, das sich zu einer munteren Kakophonie türmt. Doch dann betritt die Tuba die turbulente Szene mit einer kleinen Melodie, um sogleich in einer neuen Episode schrägen Orchestertumults unterzugehen. Melodiefetzen blitzen auf, luftig-hohe Holzbläser, klirrendes Schlagzeug mit Kuhglocken, Woodblocks und Tom-Toms, dazwischen erneut die grummelnd-grantige Tuba. Laute Cluster der Röhrenglocken leiten das Ende dieses irrwitzigen Fanfaren-Spuks ein, und choral-ähnliche Holzbläserakkorde gehen schließlich dem letzten Mini-Solo der Tuba voraus: Geheimnisvoll raunend versinkt sie in der Tiefe. Einige Musikkritiker meinten in diesem augenzwinkernden Tuba-Auftritt den Widmungsträger Sir Simon porträtiert zu sehen.

Harrison Birtwistle, ausgerechnet der Komponist, der in vielen seiner Werke das Vergehen der Zeit thematisiert – so in den Orchesterstücken *The Triumph of Time* (1971/72) oder in den dicht geschichteten *Earth Dances* (1986) – schreibt 2018 ein nicht mal vierminütiges Stück als eine Art Reminiszenz und Würdigung seiner Freundschaft mit Rattle. Zugleich bedient und unterwandert er auf fantasievoll-freche Art den Charakter einer Fanfare als pompös-repräsentatives Eröffnungstück, mit dem sich anschließend der Vorhang zu musikalisch gewichtigerem Geschehen heben soll. Einen besonderen Rat hat Sir Harrison seinem Dirigenten-Freund für die Proben noch mit auf den Weg gegeben: »Don't pretty it up, Simon, let it sound like itself« – »Hübsch es nicht auf, Simon, lass es klingen, wie es ist.«

Simon Rattle hängt an Birtwistles kurzem musikalischem Fanfaren-Gruß. Auch auf die anstehende Asien-Tournee des BRSO im November 2024 wird er sein Geschenk *Donum Simoni MMXVIII* mitnehmen. Und Birtwistles fulminantes und schräges Feuerwerk für Bläser und Schlagzeug wird auch dort sicher zünden.

## Vorwiegend heiter

### Zu Gustav Mahlers Siebter Symphonie

Von Jörg Handstein

#### Lebensdaten des Komponisten

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

#### Entstehungszeit

In den Sommern 1904 und 1905; das Manuskript trägt die Datierung: »Maiernigg 15. August 1905«.

#### Uraufführung

19. September 1908 in Prag unter der Leitung des Komponisten; das Konzert fand im Rahmen des 60-jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph I. statt.

#### Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 28./29. Januar 1960 im Herkulesaal unter der Leitung von Jan Koetsier

Weitere Aufführungen unter Rafael Kubelík, Lorin Maazel, Mariss Jansons und Bernard Haitink

Zuletzt auf dem Programm:

18./19./20. Mai 2023 in der Isarphilharmonie unter Daniel Harding

»Heute ist alles hier fertig geworden! Du wirst paff sein, was für ein schönes Spielplatzel wir da für unser Putzel hergerichtet haben. [...] Ich freue mich schon rasend, bis wir das zusammen das erste Mal ansehen und unsere Putzi da einführen.« Gustav Mahler war selten glücklich im Juli 1904: Neben seiner kleinen Tochter Maria Anna (Putzi) würde seine Frau Alma auch die neugeborene Anna Justine (Gucki) in das Urlaubsdomizil am Wörthersee mitbringen. Und neben dem »Spielplatzel« wurde diesen Sommer endlich auch die Sechste Symphonie fertig, mit deren riesenhaftem Finale Mahler lange gerungen hatte. Wer glaubt, das Kunstwerk spiegele die

Gestimmtheit des Künstlers, wird hier eines Besseren belehrt: Hat je eine Symphonie ein so schreckliches Ende genommen? Die ersterbende Musik liegt schon reglos im Dunkeln, da durchfährt sie noch einmal ein Schlag, ein Akkord wie ein Elektroschock, dann verklingt sie im fahlsten, trostlosesten Moll. Dieser Schluss ist das Siegel restloser Vernichtung, und das ganze *Finale* die Umkehr aller optimistischen, jubelnd von Moll nach Dur sich wendenden Symphonien seit Beethovens Fünfter. Wie sollte es da weitergehen?

Noch im selben schaffensfrohen Sommer komponierte Mahler zwei *Kindertotenlieder* und begann seine Siebte Symphonie. Allerdings machte er um den ersten Satz noch einen Bogen, als sei nach dem beschriebenen Ende ein neuer Anfang wirklich zu schwer. Wie zur Erholung wandte er sich zunächst den Mittelsätzen zu, die leichter zu konzipieren waren als die anspruchsvolle symphonische Großform eines Eingangssatzes. Dennoch sollten diese Sätze, denen Mahler die Bezeichnung *Nachtmusik* gab, den Charakter der Symphonie entscheidend prägen. Wahrscheinlich skizzierte er auch schon den Grundriss, eine fünfsätzige, spiegelsymmetrische Form, deren Achse das *Scherzo* bildet. Im folgenden Sommerurlaub, 1905, wollte Mahler die Symphonie beenden, die restlichen Sätze um die *Nachtmusiken* herumbauen. Doch das war einfacher geplant als getan: »Zwei Wochen quälte ich mich bis zum Trübsinn [...] – bis ich ausriß in die Dolomiten! Dort derselbe Tanz und endlich gab ich es auf und fuhr nach Hause mit der Überzeugung, daß der Sommer verloren sein wird.« In Krumpendorf am Wörthersee stieg er aus dem Zug und ließ sich von einem Boot zu seiner Villa ans andere Ufer bringen. Da endlich brach die Blockade: »Beim ersten Ruderschlag fiel mir das Thema (oder mehr der Rhythmus und die Art) der Einleitung zum 1. Satze ein – und in 4 Wochen war 1., 3. und 5. Satz fix und fertig!«

Wie gewöhnlich war Mahler zufrieden mit sich. Vor lauter Euphorie in Latein verfallend, meldete er einem Freund: »Credo hoc opus fauste natum et bene gestum.« – (»Ich glaube, dieses Werk kam glücklich zur Welt und ist gut gelungen.«) Einem Konzertunternehmer empfahl er die Siebte als »mein bestes Werk und vorwiegend heiteren Charakters«.

Ganz ähnlich legte er sie einem Verleger mit der Auskunft ans Herz, »dass das Werk vorwiegend heiteren, humoristischen Inhalts ist.« Die Prager Uraufführung im September 1908 und weitere Aufführungen in München, Wien und Amsterdam waren relativ erfolgreich, und es gab weniger bössartige Kritiken als sonst. Das bedeutet aber nicht, dass die Siebte problemlos zugänglich ist. Mahler selbst sah sie später als Mahler-Symphonie für Fortgeschrittene: »Denn für ein Publikum, das noch nichts von mir weiß, ist das Werk zu kompliziert.« Ein Publikumsliebbling ist sie noch immer nicht. Sie hat keinen Hit, keinen Hammer, keinen biographischen Aufhänger, keine griffige Formel für die Deutung.

Ihr Grundgedanke bleibt rätselhaft. Nicht einmal nachträglich aufgeklebte Etiketten wie »Nachtwanderung« oder »Das Lied von der Nacht« halfen da weiter. Im Wege steht ihr wohl auch das scheinbar allzu auftrumpfende C-Dur-*Finale*, dem kein Geringerer als Theodor W. Adorno »ein ohnmächtiges Mißverhältnis zwischen der prunkvollen Erscheinung und dem mageren Gehalt des Ganzen« bescheinigt hat. Mit solchem Jubelschall wollen sich selbst viele Mahler-Freunde nicht anfreunden!

### **Hier röhr die Natur: der erste Satz**

An der Großartigkeit des ersten Satzes besteht indessen kein Zweifel. Er knüpft an den der Sechsten an: ein breiter, kraftvoller Sonatenhauptsatz in Moll, der von Marschmotiven beherrscht wird. Diese agieren hier jedoch weit differenzierter als der unerbittliche, gleichförmig stampfende Tritt des Vorgängers, und die Konturen der Form sind nicht mehr so einfach zu verfolgen, ja lösen sich nahezu auf im steten Fluss der Varianten und Verarbeitungsprozesse. Es ist Mahlers letzter und komplexester Sonatensatz in regulärer Form, auch noch einmal mit einer klassischen langsamen Einleitung. Wie Mahler vom Ruderschlag seines Bootes auf den trauermarschartigen Rhythmus dieser Einleitung kam, erschließt sich kaum; eher assoziiert man einen schwankend getragenen Sarg, ein Begräbnis von altertümlichem, etwas verschlissenen Pomp. Neben dem fahlen, unscharfen Klang fällt sogleich das schauerlich klagende Tenorhorn ins Ohr. »Hier röhr die Natur«, soll Mahler erklärt haben. Wäre dies vielleicht ein Schlüssel zum Verständnis? Denn ganz ähnlich tönt eine Solo-Posaune in der Einleitung zur Dritten Symphonie, wo sich, laut Mahlers Programm, aus der starren, noch toten Materie das Leben losringt und sich dann mit einem

gewaltigen Marsch Bahn bricht. Vitalistisches Denken, damals in Naturwissenschaft und Philosophie verbreitet, scheint hinter dieser Idee zu stecken. In der Siebten entwickelt sich aus dem Material der Einleitung schließlich das schnelle Hauptthema in e-Moll, angestoßen von der fallenden Quarte (ein Urmotiv Mahlers), energiegeladen und heftig vorwärtsdrängend. Der Geschwindmarsch, Bild elementarer Lebenskraft, wird allerdings immer wieder gebremst von gegenläufigen Motiven und lyrischen Gedanken. Sie führen auch das melodisch beseelte, »mit großem Schwung« zu spielende Seitenthema in C-Dur herbei. Sodann, frisch und fröhlich, marschieren eine kurze Schlussgruppe in die riesige Durchführung, eine Art Exerzierplatz für thematisch-motivische Arbeit. Aber die Marschordnung ist endgültig dahin. Alle Charaktere, auch die »röhrende Natur«, kommen hier zusammen, geraten aneinander, verrenken sich, verformen sich, verschachteln sich zu kunstvoll-chaotischer Polyphonie. Schließlich ruft ein Appell zur Ruhe, suspendiert alle Aktivität. »Feierlich« verwandelt sich ein Marschmotiv in ein Choralmotiv. Stille kehrt ein. Es öffnet sich einer jener ferngerückten Klangräume Mahlers, in denen Themen nachhallen, Signale und Naturlaute erklingen. Es schimmert ein gleichsam unirdisches Licht. Eine ätherische Melodie schwebt über ein Akkordfeld in H-Dur. Diese nun wirklich sternferne Vision, wohl der Höhepunkt des Satzes, zergeht jedoch wie eine Fata Morgana. Das Leben fällt zurück in die starre, klagende Natur. Und trotzdem, nach dem Gesetz der Reprise, prangt es am Ende in vollster Kraft und Helle. Das Telos des Sonatensatzes, so könnte man interpretieren, verbindet sich der so genannten »Entelechie«, einem philosophischen Lieblingsgedanken Mahlers. »Was sein Ziel in sich selbst hat«, heißt das auf Deutsch. Genauer bedeutet der von Aristoteles geprägte Begriff: Das individuelle Leben wie auch die Natur als Ganzes tragen ihr Ziel in sich und verwirklichen es durch die ständige Entwicklung ihrer selbst. Es zählt, so Mahler, »was der Mensch aus sich selbst macht – was er durch rastloses Leben und Streben *wird*.« Dabei treibt ihn das in der Entelechie begründete Prinzip der »Energie«. Dass die Musik so raumgreifend und extrem, ja teils aufgeputscht und überhitzt wirkt, hat wohl auch etwas mit Mahlers ganz persönlicher Art von Energie zu tun. Als Alma ihn einst kennenlernte, notierte sie: »Wie ein Wilder fuhr er herum im Zimmer. Der Kerl besteht nur aus Sauerstoff. Man verbrennt sich, wenn man an ihn ankommt.«

### **Eine große Nachtmusik: die Mittelsätze**

Bei dem hochkonzentrierten, äußerst gewichtigen Kopfsatz erstaunt es, dass Mahler das ganze Werk als »vorwiegend heiter« bezeichnete. Wollte er damit nur Veranstalter und Verleger locken? Doch »heiter« war für ihn nicht gleichbedeutend mit harmlos. Die »Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt [...], die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles hat«, sah er in seiner Vierten Symphonie, und vielleicht hatte er bei der Siebten Ähnliches im Sinn. Die Bezeichnung zweier Sätze als »Nachtmusik« lässt eine weitere Assoziation zu: Im 18. Jahrhundert, etwa bei Mozart, war damit schlicht eine zu später Stunde, bisweilen im Freien gespielte Musik gemeint, eine *Serenade*, ein vielsätziges, eher hell gestimmtes Werk. Im Italienischen bedeutet »sereno« nichts anderes als »heiter«. Serenaden wurden zumeist von Märschen eröffnet, virtuell der Aufmarsch der Musikanten zum Spielort. Mahlers *Erste Nachtmusik* weckt eine ähnliche Vorstellung: Eine Art Regimentskapelle marschiert hinaus auf's Land, dessen Klangraum die Einleitung deutlich heraufbeschwört. Die Nacht bricht an, es dämmt, Schauer gehen durch die Natur, Dur-Moll-Wechsel, ja selbst der Schreckens-Akkord aus der Sechsten klingt an und der Ton jener *Wunderhorn-Lieder*, die von traurigen und toten Soldaten erzählen. Aber tönt nicht der Marsch auch heiter? Bimmelt da nicht eine Kuhherde? Doch Mahler versteht die Herdenglocken eher als »letzten Gruß lebender Wesen«, als Symbol »weltferner Einsamkeit«. Es herrscht Zwielflicht, Ambivalenz, Verunsicherung. Was will dies Grauen bedeuten?

Den konzeptuellen Mittelpunkt der Symphonie bildet das *Scherzo*, ein nachtschwarzes Genrebild, das noch auf die hellere Umgebung ausstrahlt, ein düsterer Abgrund in der Mitte des Lebens. Es ist eine bereits abgestorbene Welt, die sich da »schattenhaft« zum Tanz versammelt: Abendroben unter Kronleuchtern, k. u. k. Hofball, Wiener Walzerseligkeit – zur Geisterstunde. Man kann sich den Spuk leicht kinematographisch ausmalen, aber auch fasziniert lauschen, wie Mahler diese gespenstische Klangwelt orchestral aufbaut, mit allen Mitteln der vorhandenen (oder noch nicht vorhandenen) Technik: so dem später »Bartók-Pizzicato« genannten Anreißen der ans Holz schlagenden Saiten. Und doch ist in den abgerissenen, zwischen Dur und Moll flatternden Tanzmelodien noch ein Rest, ein Schatten von Heiterkeit spürbar, die melancholisch als eine vergangene beschworen wird.

Weitaus freundlicher spielt die *Zweite Nachtmusik* auf, nun klar in der Tradition einer Serenade, szenisch gefasst als »Ständchen«, das Mahler sogar mit originalem Zubehör ausstattet: Solo-Geiger, Gitarre und Mandoline. In dem feinen, zarten Klanggewebe verbergen sich aber doch kleine Molltrübungen und dunkle, zwielichtige Stellen. Und eher verfremden die Zupfinstrumente (die Arnold Schönberg in seine eigene Serenade op. 24 übernahm) den Orchesterklang, als dass sie ihn authentisch einfärben. Man könnte sich das Ständchen in einem expressionistischen Stummfilm vorstellen, zwischen schief gestellten Häusern, vor einem spitzwinkligen Fenster. Matthias Hansen sieht es als »geisterhaft-flüchtiges, zerbrechliches Schattenspiel«, eine eher »surreal« erscheinende Szene.

### **Umstrittener Jubel: das *Finale***

Umso handfester geht es weiter: »Mit Bravour« geknüppelte Pauken, ein Tusch, dann ein blechstrahlendes Thema in C-Dur: Apotheose! Das *Finale*, so meinten die ersten Kommentatoren noch ganz naiv, soll »den Sieg des Lebens über den Tod, des Tages über die Nacht« andeuten. Bis heute ist dieser ungebrochen positiv und heiter gestimmte Satz umstritten. Eine kritische Position hat 1960 zuerst Adorno bezogen, der Mahler zum »schlechte[n] Jasager« erklärte: »Seine vergeblichen Jubelsätze entlarven den Jubel, seine subjektive Unfähigkeit zum happy end denunziert es [das *Finale*] selber.« Doch wollte Mahler einfach nur »ja« sagen? Bedenkenswert ist Hansens These, er habe ein »ironisches, stellenweise gar frivoles Spiel« getrieben, allerdings eher wie dies »Verzweifelte« tun. Hans-Klaus Jungheinrich spricht gar von einer »Apotheose der Selbsterstörung«. Mahlers Ehre als guter Neinsager scheint gerettet ... Kaum je ernst genommen wird sein Hinweis, die Symphonie sei »humoristischen Inhalts«. So kommt er seiner Ehrenrettung entgegen, denn seine Art Humor ähnelt bekanntlich der Definition von Jean Paul: »Humor ist das umgekehrt Erhabene. Er erniedrigt das Große, um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich und nichts ist.«

Vergisst man einmal alle ästhetische Theorie und vorgeprägten Erwartungen und hört das *Finale* ganz unbefangen, kann es passieren, dass man einfach nur lachen muss: Das »Über-C-Dur«, das bravouröse Lärmen, die Operetten-Seligkeit im Verein mit der *Meistersinger*-Herrlichkeit, die ganze Jubelstimmung wild durcheinander – all das kann auch komisch wirken. Die Musik belustigt sich selbst über die sieghafte Attitüde, die sie vorgibt. Ein ernsthaft-hymnisches *Finale*, sagen wir von Bruckner oder aus Mahlers ersten drei Symphonien, mischt niemals so verschiedene, auch niedere Stile. Da gibt es ein »Graziosissimo« zu spielendes Menuett, ein ungeschlachtetes »alla turca«, vor allem viel volkstümelnden Frohsinn aus Wirtshaus und Schlagerparade. Das Erhabene einer Finalsymphonie wird tatsächlich umgekehrt, die kleine Musikwelt steht auf Augenhöhe mit der Symphonik, die wiederum durch ironische Übertreibung – Paukengetöse und Glockenschall – erniedrigt wird. Dass auch das Hauptthema des ersten Satzes der Apotheose zugeführt wird, wirkt wie die Apotheose eines Klischees. Dem hohen Ton entgegen steht die Rondo-Form, die mehr an den heiteren »Kehraus« der Klassik anknüpft als die große Finalsymphonie. Hatte bereits das Rondo-*Finale* der Fünften humoristisch-ironische Züge, so wirkt nun der penetrante, (acht mal!) wiederholte Refrain geradezu erheiternd. Die Couplets versacken oft in ihrem Gedudel, dann platzt einfach wieder der strahlende Refrain herein – gegen Ende sogar mit einer Art Schreckschuss –, und der Fortgang ist gesichert. Zudem werden statt des klassisch-logischen Formaufbaus Themen, Motive, Taktgruppen zumeist flickenartig aneinandergesetzt. Es gibt Schnitte, Schwenks, Überschneidungen, plötzliche Takt- und Tempowechsel. Das alles komponierte Mahler kaum aus Unvermögen so, sondern in humoristischer Absicht. Martin Geck meint, indem der »Bombast ins Lächerliche« umschlage, sei das *Finale* karnevalesk im Sinne Michail M. Bachtins. Der russische Literaturwissenschaftler hatte den Karneval (vor dessen Trivialisierung) als tiefgreifende Lachkultur interpretiert: »Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten.« Das passt, allerdings gleicht für Geck dieser tönende Karnevalszug »einem grauenvollen, seinen Frohsinn nur vortäuschenden Marsch ins Nichts«. Endet Mahlers Siebte wirklich dort, im Nichts, am selben Ort wie die Sechste? Gewiss, Komik und Tragik, Lachen und Entsetzen liegen bei Mahler dicht beieinander. Aber Karneval in Bachtins Sinne meint auch den Sieg des Lebens über die Angst, über die Macht und deren starren, monolithischen Ernst. Echter Humor wäre vielleicht, wenn man trotzdem lacht.

# Biographien

## 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. Tournéeen 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 Liverpoolier 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 langjährige 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**

Susanne Schmerda: Originalbeitrag für dieses Heft; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 19./20. April 2018; Biografien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

#### **Aufführungsmaterial**

© Boosey & Hawkes, Berlin (Birtwistle); © Luck's Music, Madison Heights / Michigan (Mahler).