

**Constantinos
Carydis**

**Louise
Alder**

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR SO

23–24

Donnerstag
30. November 2023
Freitag
1. Dezember 2023
20.00 – 22.00 Uhr
4. Abo A

Isarphilharmonie

23-24

Konzerteinführung: 18.45 Uhr
Moderation: Robert Jungwirth

Constantinos Carydis
Dirigent

Louise Alder
Sopran

Henrik Wiese
Flöte

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround
im Radioprogramm
Freitag, 1. Dezember 2023, 20.05 Uhr
Pausenzeichen: Robert Jungwirth im Gespräch mit Louise Alder

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

Programm

Nikos Skalkottas

»Vier Bilder«

1. Die Ernte. Moderato
2. Die Saat. Andante
3. Die Weinlese. Allegro
4. Die Weinpresse. Molto vivace

Joseph Canteloube

»Chants d'Auvergne« für Sopran und Orchester

- Tè, l'co tè
- La pastoura al camps
- Lou boussu
- Deux bourées:
 - 1) N'ai pas iéu dè mîo
 - 2) Lo calhé
- Pastouro, sé tu m'aymo
- La delaïssádo
- Oï ayai
- Hé! Beyla-z-y dau fé!
- Lou coucut
- Baïlèro

Pause

Ottorino Respighi

»Fontane di Roma«

- La fontana di Valle Giulia all'alba. Andante mosso –
- La fontana del Tritone al mattino. Vivo –
- La fontana di Trevi al meriggio. Allegro moderato –
- La fontana di Villa Medici al tramonto. Andante

Tōru Takemitsu

Air für Flöte solo

Ottorino Respighi

»Pini di Roma«

- I pini di Villa Borghese. Allegretto vivace –
- Pini presso una catacomba. Lento –
- I pini del Gianicolo. Lento –
- I pini della Via Appia. Tempo di Marcia

Von der Welt (fast) vergessen

Nikos Skalkottas und seine »Vier Bilder« für Orchester

Von Harald Hodeige

Lebensdaten des Komponisten

21. März 1904 in Chalkida auf der Insel Euböa – 19. September 1949 in Athen

Entstehungszeit

1948

Uraufführung

2. Mai 1949 im Athener Olympia-Theater; Theodore Vavayannis leitete das Staatsorchester Athen

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

»Einen Großteil von Skalkottas '[...] Genie gilt es noch zu entdecken«, schrieb der einflussreiche Musikwissenschaftler und Musikkritiker Hans Keller in seinem 1994 posthum erschienenen Aufsatz *Schoenberg: The Future of Symphonic Thought*. »Seine symphonische Musik muss vielleicht so lange auf Anerkennung warten wie die Schuberts, dessen Charakter und Schicksal er in ziemlich vielen Punkten teilt, darunter seine Produktivität und die fehlenden Möglichkeiten (oder Interesse?), seine eigene Musik zu hören.« Keller, der nach seiner Flucht vor den Nationalsozialisten viele Jahre als Redakteur im 3. Programm der BBC arbeitete, bezeichnete Nikos Skalkottas als einen der vier großen »S« er musikalischen Moderne – neben »Schönberg, Strawinsky und Schostakowitsch«. Bereits 1956 nannte ihn der Musikwissenschaftler Harry Halbreich den »größten der griechischen Komponisten«, dessen Lebenswerk »eines der wichtigsten Œuvres unserer Epoche« sei – Musik, die bei oft gleichzeitiger Verwendung von zwölftönigen Reihenkomplexen, Tonalität, Modalität, freier Atonalität, von Elementen der Volksmusik bis hin zu Anlehnungen an Jazz und barocke bzw. klassische Techniken die unterschiedlichsten Stilmittel zwanglos in sich vereint. »Seine Werke«, so Halbreich, »sind genau so warmherzig, ebenso lyrisch, und stellenweise ebenso düster wie diejenigen eines Alban Berg, ab und zu ebenso zart und raffiniert wie diejenigen eines Webern und ebenso rhythmusbetont wie diejenigen eines Strawinsky oder eines Bartók. Vor allem sind sie jedoch von einer echten südländischen Klarheit und Helligkeit.«

Nikos Skalkottas war eine der vielen tragischen Figuren in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. 1920 beendete er sein Violinstudium am Athener Konservatorium mit einem Ersten Preis und einer Goldmedaille. Ein Jahr später gewann er im Alter von 17 Jahren ein hochdotiertes Stipendium, das es ihm ermöglichte, seine Studien bei dem Joseph-Joachim-Schüler Willy Hess an der Hochschule für Musik in Berlin fortzusetzen. Bereits die ersten Tage in der kosmopolitischen und pulsierenden Hauptstadt der damaligen Weimarer Republik müssen für den angehenden Musiker eine Offenbarung gewesen sein, da er erstmals Zugang zu den seinerzeit aktuellen internationalen Musik- und Kunstströmungen erhielt.

Schüler von Arnold Schönberg

Skalkottas, der sich in seinem ersten Berliner Jahr eine kleine Wohnung mit dem späteren Weltklasse-Dirigenten Dimitri Mitropoulos teilte, belegte neben dem Violinstudium Kompositionskurse bei Paul Juon und Robert Kahn, bevor er zu Philipp Jarnach (Komposition) und Kurt Weill (Instrumentation) wechselte. Zum Wintersemester 1927/1928 wurde er mit Hilfe eines weiteren Stipendiums in Arnold Schönbergs Meisterklasse an der Preußischen Akademie der Künste aufgenommen.

Die Berliner Zeit erwies sich für Skalkottas als die glücklichste seines Lebens. Die besondere Unterrichtsatmosphäre und der regelmäßige Austausch mit seinen Kommilitonen trugen hierzu ebenso bei wie die von Schönberg professionell organisierten Schülerkonzerte, in denen Skalkottas als Komponist, Geiger und Dirigent regelmäßig vertreten war. Ein breites Publikum

erreichte er, als seine *Kleine Suite* für Violine und Orchester am 22. Januar 1931 im Radio übertragen wurde – wohlwollend kommentiert von keinem Geringeren als Theodor W. Adorno. Alles sah danach aus, dass Skalkottas am Beginn einer vielversprechenden Karriere stand. Es sollte aber anders kommen. Denn als ab Sommer 1931 Schönbergs Auseinandersetzungen mit der Leitung der Preußischen Akademie der Künste zunahm und seine Meisterklasse langsam zerfiel, geriet Skalkottas (dem wohl infolge dessen das Stipendium gestrichen worden war) immer mehr in finanzielle Schwierigkeiten, was zu seiner gesellschaftlichen und künstlerischen Isolation führte. Schließlich sah er sich im Mai 1933 gezwungen, nach Griechenland zurückzukehren – ursprünglich, um dort einige Monate zu verbringen, Geld aufzutreiben und dann möglichst schnell wieder nach Berlin zu reisen, wo er seine Manuskripte als Pfand für die ausstehende Miete zurückgelassen hatte. Weil er den Militärdienst nicht absolviert hatte, wurde allerdings von den griechischen Behörden sein Pass eingezogen, und Skalkottas saß in seiner Heimat fest – in einem Land, in dem er weder Anerkennung noch Verständnis für seine von den Strömungen der westeuropäischen Avantgarde geprägten Werke fand.

Tänze im folkloristischen Stil

Seinen Lebensunterhalt verdiente der Komponist fortan als Geiger an den letzten Pulten der Athener Symphonieorchester. Im Auftrag der griechischen Musikethnologin Melpo Merlier vom Volkskundlichen Musikarchiv widmete sich Skalkottas zudem der griechischen Folklore, die der Komponist systematisch erforschte und transkribierte. Infolge dieser Auseinandersetzung entstanden ein Großteil der heute zu Skalkottas' bekanntesten Werken zählenden *36 Griechischen Tänze*, das folkloristische Ballett *Das Meer* sowie die sechsteilige Klavier-Tanzsuite *Griechisches Land und Meer*, die 1947 die Pianistin und Musikpädagogin Polyxeni Matéy in Auftrag gegeben hatte. Für letzteres Werk wählte Skalkottas, wie er sagte, einen »sehr zurückhaltenden« Stil, da die Musik für eine der Schulaufführungen Matéys choreographiert werden sollte.

Die ersten vier Tänze dieses in erweitertem tonalen Idiom komponierten Werks bearbeitete Skalkottas umgehend für Orchester, wobei die Stücke am 2. Mai 1949 unter dem Titel *Vier Bilder* im Athener Olympia-Theater Premiere hatten. Anlässlich dieses Ereignisses schrieb Skalkottas im Programmheft: »Alle vier Bilder sind gleichsam Tänze, die in folkloristisch-pastoralem Stil geschrieben und zu einer Suite zusammengefasst sind. Die ersten beiden spielen auf dem Land, Bauern mähen und säen, und die Musik beschreibt in schlichten Tanzrhythmen die harte Erntearbeit und die tiefe Freude dieser sonnengegerbten Menschen inmitten der wunderschönen Natur.« Beide Tänze sind dreiteilig, wobei das von vier Hörnern vorgetragene Hauptthema des einleitenden *Ernte*-Tanzes (zwei Hörner verdoppeln sich in ungewöhnlich tiefer Lage) zunächst wenig mit originaler griechischer Folklore zu tun hat. Vielmehr beschreibt die Musik, in der gelegentliche bitonale Zusammenstöße für eine eigenwillige harmonische Farbgebung sorgen, einen in immer höhere Lagen vorstoßenden melodischen Bogen, dessen Höhepunkt in die überbordende Reprise des nun drei Oktaven nach oben versetzten ersten Themas mündet. Der zweite Satz, *Die Saat*, beginnt im pastoralen Tonfall eines Siciliano, wobei das punktierte Hauptthema von allerhand polyphonen Gegenmelodien umspielt wird. Das Stück hat in Skalkottas' Worten »einen kirchlich-religiösen Charakter«, vor allem durch die glockenartigen Klänge im Mittelteil. An dritter Stelle folgt in traditionellem griechischen Tanzrhythmus *Die Weinlese*, wobei das zupackende zweite Thema über einem vom Xylophon gefärbten Ostinatobass von einem dissonant-bitonalen Klang eingeleitet wird. Im vierten Abschnitt, einem bacchantischen Fest (*Die Weinpresse*), werden »die Ausgelassenheit und das Traubenernten der Dorfbewohner beschrieben – wie ein ausbrechender Tanzrausch« (Skalkottas). Das zweite Thema, das Skalkottas als »Refrain« bezeichnete, lässt in seiner Kontur erneut das Idiom griechischer Folklore anklingen, bevor nach einer variierten Reprise des Hauptthemas der Refrain (kombiniert mit Teilen des ersten Themas) für einen fulminanten Abschluss sorgt.

Von der internationalen Musikentwicklung abgeschnitten

Nikos Skalkottas komponierte in Athen nahezu unbemerkt und quasi inkognito weit über 50 Werke in fast allen Gattungen, von denen die meisten in der Schublade landeten. Als sich das Musikleben nach dem Zweiten Weltkrieg neu formierte und viele Emigranten in die europäischen Musikzentren zurückkehrten, schien auch seine Zeit gekommen zu sein. Seinem Freund und Förderer Giannis Papaioannou vertraute er an, dass er »nach Deutschland zurückkehren« wolle, »um zu sehen, was es Neues in der Musik gibt«. Dieser Wunsch sollte nicht in Erfüllung gehen. Denn Nikos

Skalkottas starb überraschend am 19. September 1949 in Athen, jener Stadt, in der er über 15 Jahre ohne Kontakt zu jeglicher internationaler Musikentwicklung gelebt hatte.

Zu diesem Zeitpunkt war bis auf das *Andantino* aus seiner Ersten Sonate für Violine und Klavier keines der Stücke seines insgesamt über 100 Kompositionen umfassenden Œuvres gedruckt, die meisten zudem unaufgeführt. Und obwohl in den 1950er Jahren rund 30 Partituren bei der Universal Edition erschienen sind und sich Mitte der 1980er Jahre der Bostoner Verlag Margun Music daran gemacht hat, die nicht verlegten Arbeiten herauszugeben, blieb nach wie vor ein Großteil von Skalkottas' Schaffen nur in Manuskript-Form zugänglich. Um dies zu ändern, wurde die u. a. von Giannis Papaioannou ins Leben gerufene Skalkottas-Akademie Athen gegründet, die seitdem viele kritische Editionen vorgelegt hat. Dennoch lässt sich auch heute noch mit Hans Kellers Worten sagen: »Einen Großteil von Skalkottas' [...] Genie gilt es noch zu entdecken.«

Idealisierung des Volkstons

Zu Joseph Canteloubes »Chants d'Auvergne«

Von Florian Heurich

Lebensdaten des Komponisten

21. Oktober 1879 in Annonay (Auvergne-Rhône-Alpes) – 4. November 1957 in Grigny (Île-de-France)

Entstehungszeit

In fünf Bänden zwischen 1923 und 1930, publiziert zwischen 1924 und 1955

Uraufführung

Nicht bekannt, erste Aufnahme von elf der Lieder 1930 mit Madelaine Grey unter Élie Cohen

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

Die sattgrüne Landschaft im Herzen Frankreichs, aus der immer wieder Vulkankegel herausragen, war Joseph Canteloubes Heimat. Das zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitgehend bäuerlich geprägte Leben stellte für ihn eine Art rustikale Idylle dar: »Ich lebte damals auf dem Land, in einer Gegend, in der die Bauern noch gerne sangen. Ich begann, die Bauernhöfe und Dörfer aufzusuchen, um mir die Lieder der Menschen dort anzuhören. Ich bat alte Leute, Hirten und Schäfer auf der Weide, Feldarbeiter und Erntehelfer, während der Arbeit für mich zu singen.« Canteloube wurde im Département Ardèche im Süden der Auvergne geboren. Ausgedehnte Wanderungen mit dem Vater durch die ländliche Umgebung weckten schon in der Kindheit Interesse an Brauchtum und Volksmusik. Bei seinem Lehrer Vincent d'Indy konnte er dieses, neben der theoretischen und praktischen Musik-Ausbildung, vertiefen. An der von d'Indy gegründeten Schola Cantorum in Paris fand Canteloube schließlich viele Gleichgesinnte, die es sich zum Ziel setzten, einer ursprünglichen, national geprägten französischen Musik frei von Zeitgeist oder fremden Einflüssen Raum zu geben. Es blieb nicht aus, dass diese Institution auch Nährboden für radikalere nationalistische Tendenzen wurde, und Canteloube selbst, eigentlich ein eher unpolitischer Mensch, während des Zweiten Weltkriegs ideologisch dem rechtsgerichteten Regime unter Marschall Philippe Pétain nahestand, das wie als Ironie des Schicksals seinen Sitz in dem Kurort Vichy in der Auvergne hatte.

Die Rückbesinnung auf die Volksmusik als nationales Element in der Kunstmusik war um 1900 auch in anderen europäischen Ländern zu beobachten, etwa in Spanien bei Manuel de Falla. Gerade in seiner Feldforschungsarbeit erinnert Canteloube jedoch vor allem an Béla Bartók, der sich in Ungarn auf Wanderschaft begab, um die traditionelle Musik aufzuspüren und aufzuzeichnen. Aus einem ähnlichen Geist heraus sammelte Canteloube sein Leben lang von alters her überlieferte Lieder aus mehreren Regionen Frankreichs, wobei es ihm die Musik seiner Heimat, der Auvergne, besonders angetan hatte. 1923 begann er, die bislang zusammengetragenen

Gesänge aufzuschreiben, zu harmonisieren und zu orchestrieren, und im Laufe der darauffolgenden Jahre wuchs diese Sammlung zu einer fünfbändigen Anthologie aus insgesamt 30 Stücken an. »Ich war von ihrem Charme, ihrer Poesie, ihrer Großartigkeit und ihrer Schönheit völlig eingenommen und stellte Vermutungen darüber an, was sie über die Jahrhunderte hinweg absorbiert hatten [...]. Ich wurde nicht so sehr durch den folkloristischen Aspekt, sondern eher durch die musikalische Schönheit des Großteils dieser Lieder angezogen. Und deshalb verpflichtete ich mich, mein Wissen über sie zu erweitern und ihren vollen Wert hervorzubringen, indem ich sie bei meinen Vertonungen mit so viel ihrer natürlichen Poesie wie möglich umgab, anstatt ihnen eine gewöhnliche, rhetorische Begleitung zukommen zu lassen.«

»Die Erde, die sie ausmacht«

Neben diesen *Chants d'Auvergne* gerät Canteloube sonstiges kompositorisches Schaffen, zu dem symphonische Werke, Kammermusik und sogar zwei Opern (in einer davon, *Vercingétorix*, geht es um den Fürsten der Averner, jenem keltischen Stamm, nach dem die Auvergne benannt ist) zählen, oftmals in Vergessenheit. Als Komponist nahm sich Canteloube bei seinen Volksliedbearbeitungen sehr zurück, beschränkte sich auf eine subtile Orchestrierung der ursprünglichen Gesänge. Durch diese gab er den melodisch oft eher einfach gehaltenen Stücken jedoch einen sehr persönlichen Anstrich und eine impressionistische Klangfarbe. »Wenn ein Bauer ohne Begleitung singt, ist das kein ausreichender Grund, ihn zu imitieren. Wenn er beim Pflügen oder bei der Ernte singt, ist sein Gesang von einer Begleitung umgeben, die gerade diejenigen, die versuchen, »wissenschaftlich« zu bleiben, nicht »spüren«. Diese Begleitung wird nur von Künstlern und Dichtern gehört, und selbst dann leider nicht von allen. Es ist die Natur, es ist die Erde, die sie ausmacht, und die Lieder der Bauern können nicht von ihr getrennt werden. [...] Nur die immaterielle Kunst, die Musik, kann durch das Timbre, durch Rhythmen und Harmonien, die flüchtig und ungreifbar sind, die notwendige Atmosphäre hervorrufen.«

Die Texte der *Chants d'Auvergne* sind nicht auf Französisch verfasst, sondern im Dialekt der Region, aus der sie stammen, einer Sprache, die auf die sogenannte »Langue d'oc«, eine Form des alten Okzitanisch zurückgeht. Mehrere Lieder der Sammlung folgen dem Stil der Bourrée, einem Tanz mit Ursprung in der Auvergne. Den schnellen *Deux bourrées* geben eine Oboe und das Zwischenspiel einer Klarinette eine pastorale Note und lassen an eine Schäferweise denken. Im kurzen, turbulenten *Tè, l'co tè* sind ganz direkt die Rufe eines Viehhüters und die Imitation von Tierstimmen zu hören. Ähnlich lautmalerisch zeigt sich *Hé! Beyla-z-y dau fé!* als eine ironische Variation über das Geschrei eines Esels, während *La pastoura al camps* die sehnsuchtsvolle Melodie einer Hirtin wiedergibt. Den Kontrast hierzu bilden solch scherzhafte Stücke wie *Lou boussu, Oï ayaï* oder *Lou coucut*, in denen voller Witz heitere Szenen auf dem Land geschildert werden, oder *Pastouro, sé tu m'aymo*, ein Liebesgeplänkel zwischen einem Schäfer und einer Schäferin. Demgegenüber steht mit *La delaïssádo* der traurige Gesang eines Mädchens, das von seinem Geliebten verlassen wurde. Hier greift Canteloube den ganz schlichten Volkston auf und macht daraus ein Lied voller Melancholie und zarter Poesie.

Das wohl berühmteste Lied der *Chants d'Auvergne* ist das weit ausschwingende *Bailèro*. Canteloube berichtete, wie er im Jahr 1903 in dem kleinen Ort Vic-sur-Cère in der Abenddämmerung eine Hirtin dieses Lied singen hörte, worauf auf der anderen Seite des Tals von Ferne eine Stimme mit derselben Melodie antwortete. In diesem sehnsuchtsvollen Gesang, dem Canteloube eine Orchesterbegleitung mit verschlungenen Holzbläserphrasen und einer Celesta als zusätzliche Klangfarbe unterlegt, zeigt sich erneut, wie der Komponist aus einer einfachen alten Volksweise ein atmosphärisches, impressionistisch schillerndes und sehr individuell gefärbtes Stück Kunstmusik machte. »Ich habe nie versucht, eine vereinfachte Musikwissenschaft zu betreiben, sondern wollte lediglich ein Werk des Herzens schreiben, das Werk eines Musikers, der das, was er liebt, verherrlichen und mit anderen teilen möchte.«

Huldigung an die ewige Stadt

Zu Ottorino Respighis »Fontane di Roma«

Von Egon Voss

Lebensdaten des Komponisten

9. Juli 1879 in Bologna – 18. April 1936 in Rom

Entstehungszeit

1916, Vorstudien
möglicherweise 1915

Uraufführung

11. März 1917 im Augusteo in Rom unter der Leitung von Antonio Guarneri

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 17./18. Oktober 1991 in der Philharmonie im Gasteig unter Georges Prêtre

Zusammen mit Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero und Alfredo Casella – drei Komponisten, die man heute in Deutschland kaum mehr dem Namen nach kennt – gehörte Ottorino Respighi zur Gruppe der »Generazione dell' Ottanta«, die sich die Erneuerung der italienischen Instrumentalmusik zur Aufgabe gemacht hatte. Ihr Ziel war nichts Geringeres, als die seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts bestehende und auch nach der Wende zum 20. Jahrhundert unvermindert anhaltende Vorherrschaft der Oper in Italien zu brechen. Respighi nahm dabei, im Unterschied zu seinen Mitstreitern, eine Haltung ein, die mehr dem 19. als dem 20. Jahrhundert verbunden war. Nicht zufällig unterschrieb er 1932 ein Manifest, das sich zur Tradition der romantischen Kunst des 19. Jahrhunderts bekannte (*Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell' 800*). Obwohl unüberhörbar von Zeitgenossen, wie den französischen Impressionisten oder Richard Strauss beeinflusst, hatte er ein Faible für alte Musik, alte Tonarten und Klangformen. Entsprechend ist die Tonalität zwar erweitert, aber doch stets unangetastet.

Mit den *Fontane di Roma* schaffte Respighi, der zuvor bereits eine stattliche Reihe von Instrumentalwerken geschaffen hatte, endlich seinen Durchbruch als Komponist. Allerdings geschah das nicht schon 1917 bei der Uraufführung in Rom, sondern erst mit Arturo Toscaninis Mailänder Aufführung vom 11. Februar 1918.

Den vier dargestellten Brunnen entsprechend hat das Werk vier Teile, die pausenlos aufeinanderfolgen, ohne jedoch thematisch oder formal übergreifend verknüpft zu sein. Hinter der Vierteiligkeit verbirgt sich keine Symphonie, wie schon die Tempoangaben *Andante mosso* – *Vivo* – *Allegro moderato* – *Andante* erahnen lassen. Die Rahmensätze sind, um sie formelhaft zu kennzeichnen, leise und statisch, die Mittelsätze laut und dynamisch. Jeder Satz hat seinen eigenen Charakter, dem Thema gemäß.

Musikalische Wasserspiele

Respighi knüpfte mit der Wahl seines Sujets an eine alte Tradition an; denn Brunnen, vor allem aber künstliche Wasserspiele hatten schon die französischen Clavecinisten des 17. und 18. Jahrhunderts zum Gegenstand programmatischer oder lautmalerischer Musik gemacht, wie etwa der Titel *Les Cascades* (Jean-François Dandrieu) veranschaulicht. Ein berühmtes Beispiel aus der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts ist Franz Liszts *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* von 1877. Aber auch in der Orchestermusik ist das Sujet zu finden. 1892 publizierte Gustave Charpentier, der Komponist der Oper *Louise*, seine *Impressions d'Italie*, deren zweiter Satz den Titel *À la fontaine* trägt.

Respighis Sujetwahl betraf allerdings nicht Brunnen allgemein, sondern speziell römische Brunnen. Der Hintergrund ist ein persönlicher. Nach seiner Berufung zum Kompositionslehrer am Liceo Musicale di Santa Cecilia 1913 war die Stadt Rom zu seinem Lebensmittelpunkt geworden,

und Respighi identifizierte sich fortan mit der Ewigen Stadt. Die *Fontane di Roma* sind eine Huldigung an die neue Heimat, und in der Folgezeit setzte Respighi mit *Pini di Roma* und *Feste Romane* der Stadt Rom zwei weitere klingende Denkmäler.

Sehr wahrscheinlich kannte Respighi auch jene Gedichte aus der italienischen Literatur des 17. Jahrhunderts, die römische Brunnen beschreiben oder von ihnen erzählen, wie *La Fontana di Ponte Sisto* (Gianfrancesco Maia Materdona) oder *Fontana di Paolo V nella Piazza di San Pietro* (Girolamo Preti).

Die Haupttradition, auf die sich Respighi bezog, war aber selbstverständlich die Programmmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, von Liszt bis Richard Strauss, und demgemäß ist der Partitur auch ein dezidiertes Programm beigelegt.

Allegorien der Tageszeiten

Dass Respighis Musik nicht darin aufgeht, aufsteigende Fontänen, herabstürzende Wassermassen oder das bloße Rauschen und Glitzern des Wassers zu schildern, zeigen schon die Titel der vier Teile; denn mit jedem der vier Brunnen ist eine andere Tageszeit verbunden. Respighi spielt dabei auf ein anderes berühmtes Sujet an, das Musiker des Öfteren zur Komposition angeregt hat, etwa Telemann und Haydn. Die Brunnen werden jeweils zu der Tageszeit präsentiert oder porträtiert, zu der – so das Programm – »ihre Schönheit auf den Betrachter den größten Eindruck macht«. Das Programm nimmt wiederholt Bezug zur griechisch-römischen Mythologie, was sich wiederum als Huldigung an die Stadt Rom – in der Antike lange Zeit der Mittelpunkt der Welt – verstehen lässt. Dass Respighi sich auf die Lautmalerei versteht, zeigt besonders der zweite Teil, in dem das gesamte Arsenal bemüht wird, das gewöhnlich der Schilderung von Kaskaden, Wasserfällen usw. dient. Hier und im dritten Teil erscheint das Orchester wie entfesselt. Doch das, was die Musik vermittelt, ist nicht nur gleichsam realistische Darstellung der bezeichneten Gegenstände. Respighi geht es um mehr. Im Programm heißt es, der Komponist habe »Empfindungen und Bilder (sensazioni e visioni) ausdrücken wollen, die beim Anblick von vier römischen Brunnen in ihm wach wurden«. In dieser Intention verbindet Respighi seine Musik unmissverständlich mit der Kunstrichtung des Impressionismus.

Der erste Teil, *La fontana di Valle Giulia all'alba*, ist ein Idyll. Dargestellt wird »eine Hirtenlandschaft« im »frischfeuchten Dunst einer römischen Morgendämmerung«. Kirchentonale Melodiebildung und parallel geführte Quinten in der Begleitung lassen die Musik archaisch-altertümlich wirken, als stamme sie unmittelbar aus der Antike.

Der zweite Teil, *La fontana del Tritone al mattino*, widmet sich »Najaden und Tritonen«, die sich gegenseitig verfolgen und »einen zügellosen Tanz inmitten der Wasserstrahlen« ausführen. Es ist gleichsam das Scherzo innerhalb des Ganzen, gekennzeichnet durch einen nahezu ostinatohaft repetierten Hornrhythmus.

Der dritte Teil, *La fontana di Trevi al meriggio*, gilt Neptun (eigentlich Oceanus), dessen Wagen, »von Seepferden gezogen, mit einem Gefolge von Sirenen und Tritonen« triumphierend vorüberzieht. Erst hier entfaltet sich die ganze Wucht, deren Respighis Orchester fähig ist. Komponiert ist ein Crescendo, das bald seinen ersten Höhepunkt erreicht, diesen dann jedoch immer aufs Neue zu übertrumpfen versucht, bis schließlich nach der letzten Klimax ein langes Decrescendo einsetzt.

Der letzte Teil, *La fontana di Villa Medici al tramonto*, »kündigt sich durch ein trauriges Thema an, das sich wie über einem leisen Geplätscher erhebt«. Respighi hat dafür eine für seine Musik bezeichnende Melodie gewählt, pendelnd zwischen Dur und Moll, Tonleitern und Tonarten. Sie schildert »die schwermütige Stunde des Sonnenuntergangs«. Es bleibt danach elegisch, doch beruhigend tonal. »Die Luft ist voll von Glockenklang, Vogelgezwitscher, Blätterrauschen. Alsdann erstirbt dies alles sanft im Schweigen der Nacht.«

Hommage à Debussy

»Air« von Tōru Takemitsu

Von Harald Hodeige

Lebensdaten des Komponisten

8. Oktober 1930 in Tokio – 20. Februar 1996 in Tokio

Entstehungszeit

1995 zum 70. Geburtstag von Aurèle Nicolet

Uraufführung

28. Januar 1996 in der Katholischen Kirche in Oberwil bei Basel durch Yasukazu Uemura

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

Eine klagende Flöte, die voller Poesie ein Idyll im Übergang von Hell und Dunkel zeichnet: Mit *Syrinx* schuf Claude Debussy eines der ersten Solostücke für Flöte des 20. Jahrhunderts – ein Werk, das ursprünglich für eine unvollendet gebliebene Bühnenmusik zu der Tragödie *Psyché* des mit Debussy befreundeten Dichters, Dramatikers und Kunstkritikers Gabriel Mourey vorgesehen war. Das 1913 erstmals aufgeführte »Dramatische Gedicht«, wie Mourey es nannte, verknüpft die antike Sage von Eros und Psyche mit dem in Ovids *Metamorphosen* überlieferten Mythos der Nymphe Syrinx, die – auf der Flucht vor dem von ihr zurückgewiesenen Gott Pan – von Artemis in ein Schilfrohr verwandelt wird, aus dem Pan die nach ihm benannte Flöte schnitzte. Das ursprünglich *Flûte de Pan* überschriebene Werk, das die Grenzen der Tonalität berührt, begleitete in der ersten Szene des dritten Akts den Dialog zweier Nymphen und setzte zu den Worten »Doch da beginnt Pan aufs Neue, auf seiner Flöte zu spielen ...« ein. Tōru Takemitsu bezeichnete Debussy als seinen »großen Mentor«, weshalb er ihm in seinem letzten vollendeten Werk *Air* für Flöte solo seine Reverenz erwies. Besonders die Fähigkeit Debussys, »die Farbe, das Licht und den Schatten« hervorzuheben, habe den japanischen Komponisten beeinflusst – auch weil sich Debussy seinerseits von der Musikästhetik und Philosophie Ostasiens hatte inspirieren lassen.

Abgesehen von wenigen Privatstunden bei Yasuji Kiyose und Fumio Hayasaka war Tōru Takemitsu als Musiker weitgehend Autodidakt. Etwa ab den 1960er Jahren wurde sein Schaffen von der Suche nach einem Gleichgewicht zwischen asiatischer und westlicher Ästhetik geprägt. Das Ziel war, eine international anerkannte und moderne Musiksprache zu finden, ohne dabei die japanische Tradition zu vernachlässigen: »Ich möchte Klänge erzeugen, die so intensiv sind wie die Stille.« Der Weltöffentlichkeit bekannt wurde Takemitsu, nachdem sich kein Geringerer als Igor Strawinsky während eines Japan-Aufenthaltes 1959 euphorisch über sein *Requiem* für Streicher geäußert hatte – weil er sich unerwartet mit einer Musik konfrontiert sah, deren rhythmische Strukturierung mit keinem westeuropäischen Metrik-Konzept zu fassen war. Es sollte nicht lange dauern, bis Takemitsu zu einem der einflussreichsten und international bekanntesten japanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts avancierte. Sein umfangreiches Œuvre umfasst Werke unterschiedlichster Besetzung, wobei er auch die Musik zu mehr als 100 Spielfilmen und Fernsehproduktionen schrieb, u. a. zu Akira Kurosawas *Ran* (1985) und Philip Kaufmans *Rising Sun* (1993).

Das Solostück *Air* entstand 1995 zum 70. Geburtstag von Aurèle Nicolet, der vor seiner Solokarriere neun Jahre lang als Soloflötist in den Reihen der Berliner Philharmoniker spielte. Es ist ein überaus poetischer, rund sechsminütiger Monolog, für dessen Harmonik und formale Anlage Debussys *Syrinx* hörbar als Bezugspunkt gedient hat. Kern der langsam strömenden und sich breit aussingenden Musik ist ein nach anfänglichem Auf- und Abschwung vorgestelltes viertöniges Pendelmotiv, das anschließend – ganz ähnlich wie in Debussys Flötenstück – in verschiedenen Varianten wiederkehrt, wobei dennoch der Eindruck eines einzigen großen Bogens entsteht. Ob

Takemitsu beim Komponieren auch an den mythologischen Kontext von Pan und Syrinx dachte? Der Werktitel *Air* ließe jedenfalls durchaus Assoziationen an ein malerisches Seeufer zu, an dem sich das Schilf sanft im Wind bewegt.

Der Klang der ewigen Stadt

Zu Ottorino Respighis »Pini di Roma«

Von Jörg Handstein

Lebensdaten des Komponisten

9. Juli 1879 in Bologna – 18. April 1936 in Rom

Entstehungszeit

Mai 1923 – Herbst 1924

Uraufführung

14. Dezember 1924 im Augusteo in Rom unter der Leitung von Bernardino Molinari

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 8./9. Oktober 1987 in der Philharmonie im Gasteig unter Yuri Ahronovitch
Weitere Aufführungen unter Georges Prêtre, Lorin Maazel, Riccardo Muti und Andris Nelsons
Zuletzt auf dem Programm: 16./17. Mai 2019 im Herkulesaal unter Mariss Jansons

»Doch wenn ich nach Rom zurückkehre, verschließen sich mir Kopf und Hirn. Keine Note lässt sich herauspressen – nichts.« Nichts also deutete darauf hin, dass Ottorino Respighi, seit 1913 Kompositionsprofessor am Konservatorium Santa Cecilia, von dieser Stadt zu drei Werken inspiriert werden sollte, die ihm Welt- und Nachruhm sicherten. Geplagt von Heimweh nach seiner Vaterstadt Bologna, bedrückte ihn vor allem die Grandiosität, die Rom prunkend zur Schau stellte: Hier müsse das Metermaß »auf beträchtlich mehr als 100 Zentimeter fixiert sein«. Dennoch forderten diese zunächst lähmenden Eindrücke Respighis Kreativität heraus, und gerade die Mischung aus Faszination und Befremden scheint sich in Produktivität ausgezahlt zu haben: Mit den 1916 entstandenen, wohl aber in einer langen »Inkubationszeit« gereiften *Fontane di Roma* war nicht nur das Eis zwischen ihm und der grandiosen Stadt gebrochen, sondern auch ein neuer Stil entstanden, der Respighis künstlerische Persönlichkeit zu voller Blüte brachte. Mit den *Pini di Roma* und den *Feste Romane* (1928) ergänzte er das Werk später zu einer thematisch weit gespannten, sich steigernd aufeinander beziehenden Trilogie.

Unter Mithilfe von Arturo Toscanini, der sich sogleich für *Fontane di Roma* einsetzte, erzielte erstmals ein italienisches Instrumentalwerk weltweite Popularität. Die jahrhundertalte Vorherrschaft der Oper war damit gebrochen. Bereits in der Blütezeit des »Melodramma« unter dem späten Verdi, als Kritiker mit Begriffen wie »Sinfonismo« oder »Germanismo« unitalienische Umtriebe anprangerten, begeisterte sich eine kleine Schar von Abtrünnigen für Beethoven, Schumann, Liszt und Brahms. Anspruchsvolle Instrumentalmusik entstand bald auch auf italischem Boden, wenngleich zunächst noch unter der Fremdherrschaft teutonischer Einflüsse. Sich davon ganz zu lösen und Italien eine eigene Stimme im Konzert der Moderne zu geben, gelang erst der so genannten »Generazione dell' Ottanta«, in den achtziger Jahren geborenen Komponisten wie Alfredo Casella und Gianfrancesco Malipiero. Auch wenn der stets von Schulen und Richtungen unabhängige Respighi einen eigenen Weg ins 20. Jahrhundert wählte, indem er zum Beispiel weiterhin Opern schrieb, teilte er doch die Aufbruchsstimmung dieser Generation. Ausgebildet von Giuseppe Martucci, examierte er natürlich mit einem Instrumentalwerk, den *Variazioni sinfoniche*, deren frühe Meisterschaft im Juni 1900 für Aufsehen sorgte. Als Mitglied des Stadtorchesters hatte Respighi sodann Gelegenheit, eine ganze Opernsaison in St. Petersburg zu verbringen – und fünf Monate bei Nikolaj Rimskij-Korsakow, dem berühmten Magier des Orchesterklanges, in die Lehre zu gehen.

Klare und lichte Formen

Zu seinem eigenen symphonischen Stil fand Respighi eher spät, im Rückgriff auf die verschiedensten Einflüsse: Dem märchenhaften Orchesterkolorit Russlands, dem feinsinnigen Impressionismus Frankreichs und dem Riesenorchester eines Richard Strauss entzog er ein gleichsam paneuropäisches Klangdestillat, das er mit der sinnlich eingängigen Melodie des »Belcanto« anreicherte und in die klaren und lichten Formen Italiens goss. Im Gegensatz zur einsätzigen Symphonischen Dichtung im Stil von Liszt und Strauss baut sich sein »Poema sinfonico« stets aus vier Sätzen auf, die nahtlos ineinander übergehen, aber motivisch nicht verknüpft sind. Respighi verwendet keine Leitmotive, die sich im Verlauf einer von der »poetischen Idee« vorgegebenen Form entwickeln und transformieren, sondern immer neue Melodien und Klanggestalten, die sich oft scharf voneinander abheben. Damit erteilt er nicht nur dem organischen Denken im Deutschland des 19. Jahrhunderts eine Absage, sondern auch der tiefsinnigen Metaphysik der nordischen Symphonik. Respighi ging es keineswegs darum, bloße Sinneseindrücke zu illustrieren, aber er ließ sich bewusst von äußeren Vorgängen inspirieren, von bildhaften Phantasien, der schillernden Oberfläche der Dinge, um »Wahrheit in klingende Materie« umzusetzen.

Orte von magischer Aura

Wie Liszt, Smetana, Sibelius und andere, die im Rückgriff auf Märchen und Sagen ihrer Heimat auch tönende Nationaldichtung schaffen wollten, verzichtete Respighi nicht auf mythischen Gehalt: Wie schon die römischen Brunnen, sind die vier Orte im Schatten der mächtigen Mittelmeerpflanze Stätten von magischer Aura, die etwas vom jahrhundertealten »Mythos Rom« verkörpern. Davon kündigt nicht zuletzt ihre touristische Attraktivität, die sicher mit zur weltweiten Popularität der *Pini* beigetragen hat. So gelten die riesigen Anlagen um die Villa Borghese mit ihrem Tierpark, Rennbahnen, Denkmälern und Seen als »Roms volkstümlichster Park« – eine gute Kulisse für die Inszenierung des Klischees vom bunten italienischen Volksleben. Und um der Szene der spielenden Kinder ein möglichst »authentisches« Kolorit zu verleihen, verwendete Respighi Kinderlieder, die in Rom tatsächlich seit Jahrhunderten erklingen. Respighis Frau Elsa hatte im Park das kindliche Liedgut selbst studiert, indem sie einzelne Jungen zu sich herrief. Die Tarantella, Trompetensignale, Marschanklänge und Abzählverse verweisen realistisch genau auf das Geschehen, entscheidend ist jedoch die kunstvolle Verarbeitung dieser Versatzstücke vor einer funkelnden Klangkulisse: In mehreren Anläufen formieren sich die Motive zunächst geordnet, laufen dann miteinander, gegeneinander, verkeilen sich und ballen sich zu scharfen Dissonanzen. Dass der lebhaft Reigen dabei allmählich in einen handfesten Tumult ausartet, erscheint unvermeidlich. Ob die Partei mit dem Abzählvers oder diejenige mit der laut und falsch blasenden Trompete gewinnt, lässt der bruske Schnitt, mit dem die Szene endet, allerdings offen ...

Auch den nächsten Schauplatz, die Katakomben, legt Respighi genau fest: Nachdem das gleißende Licht vom brütenden Dunkel der tiefsten Streicher schlagartig verschluckt wurde, intonieren Hörner unbekümmert anachronistisch eine »gregorianische« Melodie, die den Hörer ins ferne Mittelalter versetzt. (Zum Studium der Gregorianik, die für sein Schaffen noch eine wichtige Rolle spielen sollte, wurde der Komponist übrigens wieder von seiner Frau angeregt.) Dabei deuten Harmonik und Instrumentation unmissverständlich an, dass die archaischen Klänge aus der Tiefe kommen: Aus den unterirdischen Gemeinschaftsgräbern, wo die frühen Christen in besonderen Kulträumen für die Verstorbenen beteten – und heute sich wohligh schauernde Touristen durchschieben. Gekleidet in die düsteren Quint-Akkorde eines mittelalterlichen »Organum«, erklingt bald auch die Psalmodie der Gemeinde und vermischt sich allmählich mit dem ersten Gesang. Der fiktive Hörer lauscht am Eingang der Katakomben, und ähnlich wie im letzten Satz bleiben die akustischen Eindrücke aus der Ferne der Zeit zunächst diffus und unbestimmt, bis sie mit der Steigerung in immer größerer Klarheit emporsteigen.

Ein glitzerndes Arpeggio und eine »wie im Traum« zu spielende Klarinettenmelodie geleiten nun den Hörer aus dem Dunkel vor ein vollendetes Stimmungsgemälde: Romantisches Melos, impressionistische Farbwerte, ja selbst eine Tonkonserve mit einer echten Nachtigall fließen hier ein, aber das scheinbar eklektische Gemisch fügt sich zur einheitlich bezwingenden Atmosphäre einer lauen, duftigen, mondbeglänzten Sommernacht. Der Gianicolo, von dessen Spazierweg tags die Touristen das prächtige Stadtpanorama genießen, gehört abends den Verliebten, die sich hier

traditionell zum Schäferstündchen treffen – heute allerdings ganz unromantisch im Auto. »Vor nächtlichen Streifzügen über den Gianicolo ist abzuraten«, warnt der Reiseführer angesichts der heutigen Jugendszene.

Kein Romreisender wird sich einen Ausflug an die mit antiken Grabstätten gesäumte Via Appia entgehen lassen, einst Hauptschlagader des römischen Reiches und »Königin der Straßen«. Respighi huldigt ihr mit Bombast, aber wer hier nur das faschistische Kunstideal und die marschierenden Schwarzhemden Mussolinis vermutet, dem entgeht der kunstvolle Aufbau der Hörperspektive: Zwei verschiedene Impressionen schieben sich allmählich ineinander. Während schon die tiefen Frequenzen des – harmonisch noch nicht klar definierten – Marsches heranklingen, hört man aus der Nähe, aber wie durch einen Nebel, das Jammern der Trauernden und eine klagende Schalmel. Dann treiben in den Klarinetten Fetzen der Marschmusik heran, die allmählich Konturen gewinnt, bis sich die einzelnen Gruppen von Bläsern, mit altrömischen »Buccinen« in Gestalt von sechs Flügelhörnern, klar und strahlend voneinander abheben. Respighi, der aus Angst vor dem Tod nie einen Friedhof betreten haben soll, hat in dieser Vision, in der noch sein erster Eindruck der »ewigen Stadt« mitschwingt, vielleicht auch einen Triumph des Lebens über den Tod inszenieren wollen.

Biographien

Louise Alder

Die britische Sopranistin Louise Alder studierte Gesang an der Internationalen Opernschule des Royal College of Music in London, wo sie die erste Stipendiatin der Kiri Te Kanawa Foundation war. 2017 gewann sie den Young Singer Award bei den International Opera Awards und den Dame Joan Sutherland Publikumspreis beim Cardiff Singer of the World Gesangswettbewerb. Immer wieder begeistert Louise Alder als Mozart-Sängerin ihr Publikum, etwa in der Rolle der Zerlina (*Don Giovanni*) am Royal Opera House und am Teatro Real in Madrid, der Ilia (*Idomeneo*) und der Pamina (*Die Zauberflöte*) an der Garsington Opera sowie der Susanna (*Le nozze di Figaro*) an der Wiener Staatsoper und am Opernhaus Zürich. Erst kürzlich verkörperte sie die Susanna in der Neuproduktion der Bayerischen Staatsoper. Dort war sie bereits 2022 als Fiordiligi in *Così fan tutte* unter Vladimir Jurowski zu erleben. Von 2014 bis 2019 gehörte Louise Alder dem Ensemble der Oper Frankfurt an, wo sie neben den wichtigen Mozart-Partien ihres Faches u. a. Gilda (*Rigoletto*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), Cleopatra (*Giulio Cesare*) und die Titelpartien in *Hänsel und Gretel* und *Das schlaue Fuchslein* sang. Gastengagements führen sie zudem an das Theater an der Wien, die English National Opera und an die Glyndebourne Opera, an der sie zuletzt für Anne Trulove in *The Rake's Progress* gefeiert wurde.

Im Konzertfach arbeitet Louise Alder mit führenden Orchestern weltweit. Mit dem London Symphony Orchestra unter Simon Rattle war sie mit Mahlers Zweiter Symphonie zu hören, mit den Berliner Philharmonikern unter Kirill Petrenko mit Mozarts *Exsultate jubilate*, mit dem New York Philharmonic unter Harry Bicket mit Händels *Messias* und mit dem Royal Concertgebouw Orchestra unter Sir John Eliot Gardiner mit Schumanns *Faust-Szenen*. Bei den BBC Proms interpretierte sie u. a. Strauss' *Vier letzte Lieder* und die Titelfigur in Händels *Theodora*. Louise Alder ist auch eine engagierte Liedsängerin. An der Seite von Pianisten wie Helmut Deutsch, Gary Matthewman, Julius Drake oder Roger Vignoles präsentiert sie sich etwa bei der Schubertiade Schwarzenberg, in der Londoner Wigmore Hall, im Musikverein Graz und beim Oxford Lieder Festival. Gemeinsam mit Joseph Middleton veröffentlichte sie drei Alben: *Through Life and Love* mit Liedern von Strauss, *Lines Written During a Sleepless Night* und *Chère Nuit* mit französischem Repertoire, u. a. mit Werken von Canteloube. Beim BRSO feiert Louise Alder mit dessen *Chants d'Auvergne* ihr Debüt.

Henrik Wiese

Henrik Wiese wurde 1971 in Wien geboren und wuchs in Hamburg auf. Das Flötenspiel eignete er sich zunächst autodidaktisch an. Später studierte er bei Ingrid Koch-Dörnbrak in Hamburg und Paul Meisen in München und war Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes.

Wettbewerbserfolge, u. a. beim Deutschen Musikwettbewerb (1995), im japanischen Kobe (1997), im dänischen Odense (1998) sowie beim ARD-Wettbewerb in München (2000), begleiteten seine Laufbahn.

Nach nur fünf Semestern Studium wurde Henrik Wiese 1995 Solo-Flötist im Bayerischen Staatsorchester, 2006 wechselte er in derselben Position zum Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mit beiden Orchestern trat er auch solistisch auf, beim BRSO etwa mit Werken von Jacques Ibert, Carl Nielsen, Morton Feldman, Frank Martin, Erwin Schulhoff und György Ligeti. Weitere Solo-Engagements führten ihn u. a. zum Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, zur NDR Radiophilharmonie Hannover und zum Münchener Kammerorchester. Außerdem unternimmt er regelmäßig Konzertreisen nach Nord- und Südamerika, nach Asien und durch Europa.

Die große Begeisterung des Künstlers für Kammermusik spiegelt sich auch in seiner Diskographie wider. Hervorgehoben sei die Weltersteinspielung von sieben Mozart-Klavierkonzerten in der Bearbeitung für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello von Johann Nepomuk Hummel.

Henrik Wiese ist auch regelmäßig auf der Traversflöte zu erleben, u. a. im Barockensemble L'Accademia Giocosa, und widmet sich neben seiner künstlerischen Arbeit intensiv pädagogischen, wissenschaftlichen und editorischen Aufgaben. Dabei gilt sein Interesse vor allem Mozart, dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger, dessen Flötensonaten er in einer Gesamtausgabe edierte, und dem Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister Carl Reinecke. Bei Breitkopf & Härtel sind mehrere Urtextausgaben erschienen, so von Mozarts *Hafner-Symphonie* KV 385 und der g-Moll-Symphonie KV 550. Demnächst folgen die *Linzer Symphonie* KV 425 sowie die Ballade für Flöte und Orchester op. 288 von Carl Reinecke.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

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

Constantinos Carydis

»Für jedes Stück findet Carydis eine passende, spezifische Klangaura«, war in den *Salzburger Nachrichten* über sein Debüt bei den Salzburger Festspielen mit dem Mozarteumorchester im August 2016 zu lesen. Er »entwickelt einen Farbenreichtum, der nur entstehen kann, wenn man selbst kleinste Nuancen, Verzierungen, Phrasierungsdetails beachtet und [...] ins Innerste der Werke zu hören versteht.« Der in Athen geborene Constantinos Carydis studierte Klavier und

Musiktheorie am Konservatorium seiner Heimatstadt sowie Dirigieren bei Hermann Michael an der Münchner Musikhochschule. Erste Engagements führten ihn ans Staatstheater am Gärtnerplatz in München und an die Stuttgarter Staatsoper, an der er von 2004 bis 2006 als Erster Kapellmeister tätig war. Ab 2006 wurde er an die Wiener Staatsoper eingeladen. In den folgenden Jahren eroberte er weitere große Bühnen Europas: die Nederlandse Opera Amsterdam, das Royal Opera House Covent Garden in London, die Staatsoper und Komische Oper Berlin, die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg, die Opéra de Lyon, die Bayerische Staatsoper und die Oper Frankfurt. Hinzu kamen Produktionen für die Salzburger Festspiele (*Die Zauberflöte* 2018), das Edinburgh International Festival, die Dresdner Musikfestspiele, das Hellenic Festival in Athen, das Enescu Festival in Bukarest und die Settimane Musicali in Ascona. Auf DVD sind u. a. Bizets *Carmen*, Glucks *Alceste*, Händels *Serse*, Mozarts *Zauberflöte* und *Die Entführung aus dem Serail* erschienen. Neben seinen zahlreichen Opernengagements gastiert Constantinos Carydis regelmäßig bei den großen europäischen Symphonieorchestern. So arbeitet er etwa mit den Münchner, Wiener und Berliner Philharmonikern, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Birmingham Symphony Orchestra, den Bamberger Symphonikern und dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Wichtige Projekte der jüngeren Zeit waren Auftritte mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen bei den BBC Proms sowie Einladungen zum Concertgebouw Orchestra Amsterdam, zur Filarmonica della Scala, zu den Osloer Philharmonikern und zu den Münchner Opernfestspielen, wo er 2021 die Neuproduktion von Mozarts *Idomeneo* leitete. Am Pult des BRSO war Constantinos Carydis zuletzt 2011 mit Werken von Sibelius und Rimskij-Korsakow zu Gast. Ebenfalls 2011 wurde ihm der Carlos-Kleiber-Preis der Bayerischen Staatsoper verliehen.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle

Chefdirigent

Nikolaus Pont

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Dr. Vera Baur

Graphisches Konzept / Art Direktion / Design

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

Umsetzung

Antonia Schwarz

Druck

Gotteswinter und FIBO Druck- und Verlags-GmbH, München

Gedruckt auf Papier der Sorte CircleSilk Premium White – eine FSC-zertifizierte Kombination aus silk-matt-gestrichenem Bilderdruckpapier und Recyclingpapier

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Harald Hodeige (Skalkottas und Takemitsu), Florian Heurich und Egon Voss: Originalbeiträge; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 16./17. Mai 2019; Biographien: Felicitas Strobl (Alder); Archiv des BR (Wiese, BRSO, Carydis).

Aufführungsmaterialien

© Hellenic Music Centre, Athen (Skalkottas); Alphonse Leduc Editions Musicales, Paris (Canteloube); © Scores Reformed, Guildford / UK (Respighi); © Schott Japan Company Ltd. (Takemitsu).