

AKADEMIE DES SYMPHONIEORCHESTERS DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
AKADEMIE DES ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

— GEMEINSCHAFTSKONZERT —
— DER AKADEMIE —

HARDING
WAGNER **PURCELL**
BENJAMIN
STRAUSS



Samstag 26.3.2022
19.00 – 21.00 Uhr
2. Abo S

Gemeinschaftskonzert
der Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks und
der Akademie des Royal Concertgebouw Orchestra

Isarphilharmonie

2021/2022

MITWIRKENDE

DANIEL HARDING
Leitung

MUSIKER*INNEN UND ALUMNI DER AKADEMIE
DES SYMPHONIEORCHESTERS DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

MUSIKER*INNEN UND ALUMNI DER AKADEMIE
DES ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

ANNEKATRIN HENTSCHEL
Moderation

Das Konzert wird großzügig von den Freunden des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks e.V. gefördert.

Nachbericht:

Das junge Magazin SWEET SPOT berichtet im Hörfunk auf BR-KLASSIK am 9. April 2022 ab 15.05 Uhr mit Interviews, Reportagen und Beiträgen vom Gemeinschaftsprojekt und sendet Ausschnitte aus dem Konzert.

Folgen Sie den Orchesterakademien unter:

brso.de/akademie
concertgebouworkest.nl/academy

PROGRAMM

RICHARD WAGNER

»Siegfried-Idyll« für kleines Orchester

- Ruhig bewegt

GEORGE BENJAMIN / HENRY PURCELL

»Three Consorts«

- In Nomine of Six Parts. Archaic
- Fantazia 7. Elegiac and Slow
- Fantazia Upon One Note. Grandly

Pause

RICHARD STRAUSS

»Der Bürger als Edelmann«

Orchestersuite, op. 60

- Nr. 1 Ouvertüre zum I. Aufzug (Jourdain, der Bürger). Schnell
- Nr. 2 Menuett. Tempo di Menuetto (ziemlich langsam)
- Nr. 3 Der Fechtmeister. Ziemlich lebhaft (animato assai) – Schnell (vivo)
- Nr. 4 Auftritt und Tanz der Schneider. Schnell (vivace)
- Nr. 5 Das Menuett des Lully. Sehr gemächlich
- Nr. 6 Courante. Ziemlich lebhaft
- Nr. 7 Auftritt des Cleonte. Feierlich
- Nr. 8 Vorspiel zum II. Aufzug (Intermezzo). Andante, galante e grazioso
- Nr. 9 Das Diner (Tafelmusik und Tanz des Küchenjungen).
Moderato alla Marcia – Gemächlich (comodo) – Presto

Solo-Violine: Anton Barakhovsky



Sehr geehrte Damen und Herren,
liebes Publikum,

die Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks ist ein Aus- und Fortbildungsbetrieb, auf den der Bayerische Rundfunk durchaus mit Stolz blicken kann. Seit über 20 Jahren tragen die Stipendiatinnen und Stipendiaten den guten Ruf des Symphonieorchesters und dessen Schule erfolgreich in die Welt. Seit jeher findet in der Akademie ein kultureller, künstlerischer Austausch, Vernetzung der Talente aller Nationalitäten sowie eine fundierte Vorbereitung unter idealen Bedingungen auf das spätere Berufsleben statt.

Die seit ein paar Jahren bestehende Kooperation mit der Akademie des Royal Concertgebouw Orchestra geht mit dem heutigen Konzert und der vorangegangenen intensiven Arbeitsphase noch ein paar Schritte weiter in die Zukunft:

Nicht nur zwei, sondern alle Akademistinnen und Akademisten aus Amsterdam sind diese Woche nach München gekommen, um mit den Kolleginnen und Kollegen aus unserer Akademie ein erstklassiges Programm zu erarbeiten und zu präsentieren. Dass Daniel Harding sich sofort bereit erklärt hat, die Proben und das Konzert zu leiten, bestätigt die wichtige Bedeutung der Orchesternachwuchsförderung und die Wertschätzung der jungen Stipendiatinnen und Stipendiaten.

Wir sind gerne Gastgeber für dieses gelungene Projekt »Gemeinschaftskonzert der Akademien«, und ebenso erfreut heißen wir die jungen Musikerinnen und Musiker aus Amsterdam herzlich willkommen und natürlich Sie, unser Publikum!

Ein schönes Konzerterlebnis wünsche ich Ihnen allen,
Ihre

Dr. Katja Wildermuth,
Intendantin des Bayerischen Rundfunks



Ulrike Niehoff



Gonneke de Jong

Liebes Publikum,

seit 2003 ist die Akademie des Royal Concertgebouw Orchestra zentraler Bestandteil unseres Talententwicklungsprogramms. Ein Jahr lang arbeiten zehn ausgewählte junge Spitzenmusiker*innen intensiv mit unseren Musiker*innen zusammen. Durch ein umfassendes Mentorenprogramm, Meisterkurse und vor allem das gemeinsame Musizieren im Concertgebouw Amsterdam, bei Proben, Konzerten und gemeinsamer Kammermusik, ebnen wir Toptalenten den Weg für eine Karriere in international renommierten Symphonieorchestern. Mehr noch: Die Akademist*innen nehmen die einzigartige (Spiel-)Kultur und die Werte des Royal Concertgebouw Orchestra auf und lernen so, als Musiker*innen Verantwortung zu übernehmen, Risiken einzugehen, einander zu vertrauen und aufeinander zu hören. Zwölf ehemalige Teilnehmer*innen der Akademie sind heute Mitglieder des Royal Concertgebouw Orchestra, andere spielen in Spitzenorchestern, darunter das London Symphony Orchestra, das Orchestre de Paris oder das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Wir freuen uns sehr über diese Zusammenarbeit zwischen dem BRSO und dem Royal Concertgebouw Orchestra und auf das Konzert unserer hervorragenden Akademist*innen unter der Leitung von Daniel Harding, zu dem wir eine besondere Beziehung haben. Dieses Gemeinschaftskonzert ist ein wunderbares Beispiel dafür, wie Musik uns verbindet, in Zeiten, in denen Verbindung wichtiger ist denn je.

Ulrike Niehoff & Gonneke de Jong
Artistic Director & Koordinatorin der Akademie des
Royal Concertgebouw Orchestra

Die Akademie wird über die Stiftung des Royal Concertgebouw Orchestra vollständig durch private Spenden, Sponsoren und Förderstiftungen finanziert.



Ulrich Hauschild



Luisa Sophie Fischer

Sehr geehrtes
Publikum,

die Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks wurde im Jahr 2000 ins Leben gerufen und bietet seitdem jungen Ausnahmetalenten aus aller Welt eine umfassende zweijährige Vorbereitung auf den Profimusiker*innen-Beruf. Eckpfeiler sind die Mitwirkung bei Konzerten und Tourneen des Symphonieorchesters, Instrumentalunterricht bei Orchestermitgliedern, Mentalcoaching und Körperarbeit sowie kammermusikalische Auftritte in öffentlichen Akademiekonzerten. Eine Besonderheit der Akademie stellt die Wohnsituation dar: Die jungen Musiker*innen leben und lernen in München unter einem Dach. Der Bayerische Rundfunk unterstützt mit der Orchesterakademie seit nun mehr 22 Jahren eine wichtige Ausbildungsinstitution im Musikbetrieb. Absolvent*innen der Akademie gewinnen Engagements bei renommierten Orchestern im In- und Ausland, etwa bei den Berliner Philharmonikern, beim Gewandhausorchester Leipzig oder beim London Symphony Orchestra. 14 von ihnen ist der Sprung in das BRSO gelungen.

Wir freuen uns ganz besonders, dass es zu einer Zusammenarbeit und einem Gemeinschaftskonzert zwischen der Akademie des Royal Concertgebouw Orchestra und der des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks gekommen ist und Daniel Harding mit großem Engagement und viel Leidenschaft das Programm zusammen mit den jungen Musiker*innen einstudiert hat.

Wir heißen Sie sehr herzlich bei unserem Gemeinschaftskonzert willkommen und wünschen Ihnen einen unvergesslichen musikalischen Abend.

Ulrich Hauschild *Luisa S. Fischer*

Ulrich Hauschild & Luisa Sophie Fischer
Orchestermanager des BRSO & Geschäftsführerin der Akademie



Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks 2021/2022



Akademie des Royal Concertgebouw Orchestra 2021/2022

#ACADEMAZING

Zwischen den Akademien des Royal Concertgebouw Orchestra und des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks besteht seit ein paar Jahren eine künstlerische Verbundenheit. Im heutigen Konzert wird dies einmal mehr sichtbar- und hörbar werden, wenn die hochtalentierten jungen Musiker*innen aus beiden Akademien ihre Plätze auf der Bühne der Isarphilharmonie einnehmen und gespannt darauf warten, dass Daniel Harding den Taktstock erhebt. Gemeinsam ersehnen sie diesen Moment, der das Gemeinschaftskonzert der Akademien eröffnet. Im Zusammenklang beider Akademien entsteht dabei ein zukunftsweisender Aus- und Einblick in den musikalischen Klangkosmos der nächsten Generation an Orchestermusiker*innen. 2019 fand erstmals ein musikalisch-kultureller Austausch zwischen den Akademien statt. Aus der Initiative von Mariss Jansons heraus, der zeitgleich Chefdirigent beider Orchester war, konnten zwei Akademist*innen das jeweils andere Weltklasse-Orchester für ein Konzertprojekt besuchen. In der Saison 2021/2022 wird das Austauschprojekt nun erweitert, indem erstmals die gesamte Akademie aus Amsterdam in München zu Gast ist.

Herzlich willkommen, liebe Akademie des Royal Concertgebouw Orchestra!



EIN GUTER MUSIKER ZU WERDEN, IST EIN LEBENSPROJEKT

Stefano Farulli und Eliza Wong (Akademie des BRSO)
im Gespräch mit Daniel Harding
Interview-Coaching und Text-Einrichtung: Uta Sailer

Stefano Farulli: *Daniel Harding, Sie leiten dieses besondere Konzert, in dem wir Akademist*innen des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks (BRSO) gemeinsam mit den Akademist*innen des Royal Concertgebouw Orchestra aus Amsterdam spielen. Weshalb liegt Ihnen dieses Projekt so am Herzen?*

Daniel Harding: Das Konzept der Orchesterakademien ist eine fantastische Sache. In den 1990er Jahren, als ich Assistent bei den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle war, wurde dort gerade die Karajan-Akademie gegründet. Soweit ich weiß, war das damals die einzige Akademie auf diesem hohen Orchesterniveau. Inzwischen haben Orchester auf der ganzen Welt dieses Modell übernommen, was ich großartig finde! Junge, talentierte Musiker*innen werden durch die Akademien in die großen Orchester integriert. Sie bekommen dort viel mehr als eine hervorragende Instrumentalbildung. Sie erlangen ein tiefes Verständnis dafür, was es bedeutet, in einem Orchester mitzuspielen. Auch lernen die Akademist*innen die spezielle Kultur eines ganz bestimmten Orchesters kennen. Ich finde es aber auch wichtig, das hohe Niveau der Akademie-Mitglieder zu präsentieren, indem sie ihre eigenen Konzerte geben. Mit zwei Akademien können wir außerdem auch ein größeres Repertoire präsentieren. Das Projekt ist wunderbar. Ihr Akademist*innen könnt euch kennenlernen, eure Erfahrungen austauschen, über die Unterschiede bei den verschiedenen Orchestern sprechen. Das ist doch spannend, zu sehen, wie das Leben als Akademist*in an zwei unterschiedlichen Plätzen läuft.

Eliza Wong: *Was erwarten Sie von diesem Projekt für die Zukunft?*

Daniel Harding: (*lacht*) Ich erwarte ein unglaublich hohes Level. Das ist ja auch immer gegeben in solchen Projekten. Jeder, der in einer Akademie von solch hervorragenden Orchestern spielt, ist dort, weil er sein Instrument auf sehr hohem Niveau beherrscht. Die Orchester nehmen ja auch nur die Leute, die nicht nur wissen, wie sie ihr Instrument spielen müssen, sondern darauf brennen, durch Erfahrung Neues zu lernen. Man kann es zwar nicht verallgemeinern, aber meiner Erfahrung nach sind Leute an diesem Punkt ihrer Karriere unglaublich offen und wissbegierig. Ich erwarte also eines der besten und inspirierendsten Projekte, die ich hier je hatte – und ich hatte hier schon einige tolle Projekte (*lacht*).

Stefano Farulli: *Was hat Sie bei der Zusammenstellung der Stücke geleitet?*

Daniel Harding: Das *Siegfried-Idyll* habe ich selbst vorgeschlagen. Das war das erste Stück, das ich je dirigiert habe. Meine Güte, das muss 1990 gewesen sein, da war ich 15 Jahre alt! Ich habe damals ein paar Freunde zusammengetrommelt, weil ich unbedingt Wagner dirigieren wollte. Das *Siegfried-Idyll* fasziniert, weil es Geduld und Disziplin erfordert. Wenn du vertraut und die Ruhe behältst, ist es eine tolle Sache. *Der Bürger als Edelmann* ist so interessant, weil er von allen Stimmen technisch viel verlangt und für alle gleichermaßen fabelhaft komponiert ist. Er braucht unglaubliche Präzision und Wendigkeit. Und dann wollten wir noch etwas Zeitgenössisches mit reinnehmen. Die *Three Consorts* von George Benjamin wurden mir vorgeschlagen, und ich finde sie absolut köstlich.

Eliza Wong: *Denken Sie, dass es wichtig ist, zeitgenössische Musik ins Programm zu integrieren? Ist das die Richtung, in die sich klassische Musik bewegen sollte?*

Daniel Harding: Ich finde das sehr wichtig. Wir sollten aber eines nie vergessen: Unsere Leben damit zu verbringen, Musik aus längst vergangenen Zeiten zu spielen, ist eine sehr moderne Idee. Das hätten sich unsere Vorfahren nie vorstellen können. Damals wurde aufgeführt, was aktuell geschrieben wurde. Die Musik früherer Zeit ist eine Fundgrube für die Kulturgeschichte, sie ist ein solches Geschenk. Sie lehrt uns auch viel. Aber in dem Moment, wo wir damit aufhören,

zeitgenössische Musik zu spielen, die Tradition weiterzuführen, lebendig zu sein, kommen wir in Schwierigkeiten.

Eliza Wong: *Musikvermittlung wird immer wichtiger: Sind Sie der Meinung, dass wir jungen Musiker*innen auch lernen sollten, über Musik zu sprechen, sie zu vermitteln?*

Daniel Harding: Ich weiß nicht genau, was ich dazu sagen soll, denn ich selbst kann das gar nicht gut. Insofern hoffe ich, dass es nicht allzu wichtig ist. Die Sache ist ja ein bisschen verzwickt: Ein wirklich guter Musiker zu werden, ist ein Lebensprojekt. Glücklicherweise gibt es Leute, die herausragende Musiker*innen sind und darüber hinaus noch eine natürliche Gabe in Sachen Kommunikation besitzen oder es zumindest sehr gerne lernen möchten. Das ist wunderbar. Aber ich denke, wir sollten uns als Musiker*innen nicht unter Druck setzen, das alles können zu müssen. Es ist auch nobel, einfach nur ein erstklassiger Musiker werden zu wollen.

Stefano Farulli: *Daniel Harding, Sie sind nicht nur Dirigent, sondern auch noch Pilot. Haben diese Berufe Ähnlichkeiten? Sie erfordern ja beide ein ausgesprochen hohes Maß an Konzentration ...*

Daniel Harding: Ja, und in beiden Berufen trägt man sehr hohe Verantwortung, aber in sehr unterschiedlicher Hinsicht. Die Verantwortung als Pilot ist natürlich viel höher. Als Dirigent bist du »nur« der Musik gegenüber verantwortlich und dem Publikum, das seine Zeit und sein Geld investiert, um unsere Musik zu hören. Man sollte das nicht durcheinanderbringen. Ich habe von meinem Pilotenberuf gelernt, dass es absolut keinen Sinn macht, mit Angst die Bühne zu betreten. Es kann schließlich nichts wirklich Gefährliches passieren. Durch den Pilotenberuf bekomme ich außerdem eine andere Sicht auf die Dinge. Er hilft mir, manches zu begreifen, was ich in meinem Musikerleben nicht verstanden habe. Nur dadurch, dass ich als Pilot etwas völlig anderes gemacht habe, wurde es mir klar. Es fände wohl auch niemand eine gute Idee, 365 Konzerte im Jahr zu spielen. Insofern glaube ich, dass es eine meiner klügsten Entscheidungen war, beides zu machen.

Stefano Farulli: *Dirigent ist ein Beruf, in dem man immer wieder mit Fehlern und dem Scheitern konfrontiert ist. Zum Beispiel gibt es schlechte Kritiken oder ein negatives Feedback ...*

Daniel Harding: Oh ja, aber eine schlechte Kritik ist keinesfalls ein Scheitern! Man sollte stolz sein auf schlechte Kritiken. Musik machen ist in gewisser Weise ein Dauer-Scheitern. Es klingt vielleicht paradox, ist aber so: Es gibt diese und jene Wahrheit. Zwei völlig gegensätzliche Ideen haben beide ihre Gültigkeit. Das müssen wir verstehen und akzeptieren. Außerdem sehe ich es so: Wenn du dein Ziel erreicht hast, heißt das, dass du dein Ziel nicht hoch genug gesteckt hast. Ich bin gelungenen Konzerten gegenüber sehr skeptisch. Alles war hübsch, ordentlich, perfekt. Für mich bedeutet das, dass wir uns nicht genügend bemüht haben. Man kann diese Tatsache deprimierend oder aber wundervoll und absolut befreiend finden. Musiker*in zu sein, ist ein ausgesprochen gesunder Beruf. Du hast immer ein Ziel. Du teilst etwas und bekommst etwas zurück.

Stefano Farulli: Mir scheint, dass Sie ein sehr flexibler Dirigent sind. In der Probe zu den »Planeten« von Gustav Holst, die Sie im Februar bei unserem BRSO dirigiert haben, fiel mir eine Szene auf: Der Flötist spielte sein Solo ganz anders, als Sie es sich vorgestellt hatten. Sie sagten: »Ah, so habe ich das noch nie gehört. Das gefällt mir!« Wie schaffen Sie es, so flexibel zu sein?

Daniel Harding: Obwohl *Die Planeten* eines der ganz bekannten britischen Stücke sind, habe ich es jetzt im Februar hier beim BRSO zum ersten Mal dirigiert. Und auch das Orchester hat *Die Planeten* 30 Jahre lang nicht gespielt. Ich bin also in der interessanten Lage, dass mich Orchestermusiker*innen fragen, wie wir es machen sollen, und ich nicht – wie bei vielen anderen Stücken – sagen kann: »Das habe ich schon 100 Mal gemacht in den letzten 30 Jahren. Ich weiß aus Erfahrung, was funktioniert und was nicht.« Das ist also ganz anders, als wenn du etwas x-Mal gemacht hast und die Schwierigkeiten des Stückes schon kennst. Aber ich mag das. Sie beziehen sich auf die Situation mit der Flöte. Der Flötist fragte: »Soll ich die Noten voneinander absetzen?« Ich dachte, eigentlich schon. Er hatte es aber erstmal ohne Absetzen gespielt, und das gefiel mir

dann viel besser als das, was ich mir im Vorfeld vorgestellt hatte. Ich handhabe das so: Lasst es uns ausprobieren und dann werden wir sehen.

Eliza Wong: *Wie gelingt es Ihnen, die Balance zu halten: einerseits autoritär sein zu müssen und andererseits dem Orchester kollegial und freundschaftlich zu begegnen?*

Daniel Harding: Es ist bei jedem Orchester unterschiedlich, und es entwickelt sich in jeder Situation neu. Das BRSO kenne ich schon ungefähr 20 Jahre. Wir haben gemeinsam enorm viel Repertoire einstudiert und dabei alle möglichen Interaktionen erlebt. De facto ist es alles viel einfacher, wenn du mit einem Orchester schon eine gemeinsame Geschichte hast, wenn gegenseitiges Vertrauen gewachsen ist. Dann ist es auch kein Problem, wenn du an einem Tag etwas mehr Druck ausübst und am nächsten Tag wieder lockerer bist. Hier ähnelt die Beziehung zu einem Orchester jeder anderen menschlichen Beziehung: Alles fließt. Was wirklich verzwickelt ist: Als Dirigent reist du viel herum. Du kommst irgendwo an, und da sitzen 100 Leute vor dir, die ihre ganz eigene, gewachsene Art haben, die Dinge anzugehen. Du betrittst also die Bühne, und alle schauen dich an. Das ist ein ganz komisches Gefühl. Sie kennen sich alle untereinander, und du kennst keinen. Deshalb gehe ich meistens auch nur noch zu Orchestern, bei denen ich schon mal war. Dein Job als Dirigent ist dann, herauszufinden, was das Orchester von dir braucht, was die Leute erwarten. Und das ist extrem unterschiedlich! Es gibt Ensembles, wo du als Dirigent reinkommst und fragst: »Könnten Sie das so spielen?« Auf einmal herrscht eine Stimmung, als hättest du soeben die Beziehung zerstört, weil die Musiker*innen denken, dass ich als Dirigent ihre Spielweise nicht gut finde und verändern möchte. Andererseits gibt es solche, die sagen: »Ja, er war ganz nett, aber warum hat er uns nicht gefordert? Wieso erfüllt er nicht seinen Job als Dirigent?« Außerdem ist es auch ein Entwicklungsweg. Als junger Dirigent bin ich oft auf kleinen Details herumgeritten, weil ich Angst hatte, als faul und unvorbereitet dazustehen. Ich wollte nicht ein Typ sein, der einmal was sagt und dann nicht dranbleibt. Es ist respektvoll der Musik und auch den Musiker*innen gegenüber, dass du, wenn du sie um etwas bittest, auch dranbleibst und die Sache zu Ende führst. Heutzutage habe ich jedoch mehr Freude daran, dem Orchester zu vertrauen und offen zu sein für das, was das Orchester mir anbietet. Aber so etwas braucht Zeit und Erfahrung: Denn dem Orchester viele Freiräume zu lassen und das Ganze trotzdem zusammenzuhalten, kann auch destabilisierend wirken.

(Lacht) Es ist eine komische Sache. Ich sehe ein Herrchen mit 25 Hunden im Park spazieren gehen. Ich möchte, dass sich alle Hunde bei diesem Spaziergang wohlfühlen, aber sie dürfen nicht in den Fluss springen!

Stefano Farulli und Eliza Wong: *(lachen) Wir Akademist*innen werden gut vorbereitet und nicht faul sein. Und wir sind auch keine Hunde, die »in den Fluss« springen.*

Daniel Harding: Ich werde auch nicht faul sein.

Stefano Farulli: Ganz herzlichen Dank, Daniel Harding, für das Gespräch.

Daniel Harding: Ich danke Ihnen.

»EINE ABSURDITÄT, DAS IN EINEM KONZERTSAAL AUFZUFÜHREN!«

Zu Richard Wagners *Siegfried-Idyll*

Egon Voss

Entstehungszeit

November – Dezember 1870

Widmung

»Tribschener Idyll ... als Symphonischer Geburtstagsgruss. Seiner Cosima dargebracht von Ihrem Richard«

Uraufführung

25. Dezember 1870 unter der Leitung des Komponisten im Treppenhaus von Haus Tribschen bei Luzern

Lebensdaten des Komponisten

22. Mai 1813 in Leipzig – 13. Februar 1883 in Venedig

Richard Wagner gilt so sehr, so ausschließlich als Bühnen- und Opernkomponist, dass darüber sein übriges Werk, das immerhin neben den Opern und Musikdramen annähernd 100 Werknummern mit Kompositionen aus nahezu allen anderen musikalischen Gattungen umfasst, völlig vernachlässigt wird. Ausgenommen scheinen lediglich die so genannten *Wesendonck-Lieder* und das *Siegfried-Idyll*. Doch vermutlich trägt auch hier der Schein: In beiden Fällen nämlich besteht ein enger und für jeden Hörer unmittelbar fassbarer Bezug der Kompositionen zu bestimmten Wagner'schen Bühnenwerken – im Falle der *Wesendonck-Lieder* zu *Tristan und Isolde*, beim *Siegfried-Idyll* zum *Ring des Nibelungen*, insbesondere zu dessen drittem Teil *Siegfried*. Gut möglich also, dass die *Wesendonck-Lieder* wie das *Siegfried-Idyll* primär als Ableger der Musikdramen und weniger als eigenständige Werke gehört werden, was besagen würde, dass Wagner auch im Konzertsaal noch auf den Musikdramatiker reduziert wird. Der Komponist Wagner im weiteren oder engeren Sinne und besonders der Instrumentalkomponist wäre mithin noch zu entdecken.

Wagner schrieb das *Siegfried-Idyll* als Geburtstagsmusik für seine Frau Cosima zum 25. Dezember 1870. Die Huldigung war vor allem eine Erinnerung an die Geburt des gemeinsamen Sohnes Siegfried am 6. Juni 1869, an eine Zeit zugleich, in der Wagner mit der Komposition des dritten *Siegfried*-Aufzuges befasst war. Es lag also nahe, auf die zu jener Zeit entstandene Musik zurückzugreifen. Der Rückgriff betrifft jedoch nur die Motivik, nicht den Ablauf und die Struktur des Stücks. Das *Siegfried-Idyll* ist keine Instrumentalfassung eines Abschnittes aus dem Musikdrama, und es ist erst recht kein Potpourri der schönsten Melodien daraus im Sinne eines Zusammenschnitts von Highlights. Als Hauptthema fungiert das so genannte Reinheit-Motiv (im *Siegfried* erklingt es zu Brünnhildes Worten »Ewig war ich, ewig bin ich«). Der Mittelteil wird beherrscht vom Liebesglück-Motiv (»O Siegfried, Herrlicher! Hort der Welt!«). Darüber hinaus spielen noch einige andere *Ring*-Motive eine Rolle wie das Waberlohe-Motiv, das Liebesbund-Motiv und die Waldvogel-Motive. Da die Grenze zwischen genauem Zitat und bloßer Anspielung fließend ist, wird der Kenner der *Ring*-Musik sich hie und da auch noch an anderes erinnert fühlen. Man darf freilich bezweifeln, ob diese Assoziationen tatsächlich beabsichtigt sind; denn für Wagner war das *Siegfried-Idyll* offenkundig auch, wenn nicht vor allem, mit biographischen Bezügen verknüpft. Laut den Tagebüchern Cosima Wagners äußerte er am 12. Dezember 1878 darüber: »Es ist das Einzige meiner Werke, was aus dem Leben entstanden ist, ich könnte dazu das Programm bis auf's und schreiben.« Leider – oder vielleicht auch zum Glück – hat Wagner dies nicht getan. Zwar versah er die Widmungsreinschrift der Partitur für Cosima im Titel mit dem Hinweis auf Vogelgesang und Sonnenaufgang, wie sie sich bei der Geburt seines Sohnes Siegfried ereignet hatten, doch im Übrigen beließ er es bei Andeutungen, die mehr verschweigen als aussprechen, so mit dem vielsagenden »ja, ja, wir wissen schon, woher alles kommt« (Tagebuch Cosima Wagners vom 28. Februar 1878). Es ist denn auch kein Zufall, dass immer wieder von dem besonders intimen Charakter des Werks die Rede ist. So notierte Cosima am 22. September 1879, nachdem das *Siegfried-Idyll* in einer Klavierversion musiziert worden war: »So intim, ruft R[ichard] aus! Eine Absurdität, das in einem Konzertsaal aufzuführen!« Man darf oder muss annehmen, dass sich für Richard Wagner an diese Komposition Empfindungen,

Beziehungen und vor allem Erinnerungen knüpften, die für jeden anderen, seine Frau Cosima selbstverständlich ausgenommen, kaum oder gar nicht verständlich und nachvollziehbar sein konnten und die ihres persönlichen Charakters wegen auch niemanden sonst etwas angingen – und angehen.

Anfangs, so scheint es, wollte Wagner dieser besonderen Eigenart der Komposition auch äußerlich durch einen entsprechenden Umgang mit ihr Genüge tun. Sie erlebte nur Aufführungen im kleinen, nichtöffentlichen Kreise. Im Zusammenhang mit einer solchen in Mannheim im Dezember 1871 nannte er das Stück »eine kleine Privatkomposition«. Insbesondere Cosima Wagner, der das Werk galt, war – wer wollte es ihr verdenken – darauf aus, seine Kenntnis auf den privaten Kreis ihrer nächsten Umgebung zu beschränken. Die Vorführung in Mannheim beklagte sie deshalb mit den bezeichnenden Worten (Tagebuch vom 20. Dezember 1871): »Probe, das Idyll, großer Kummer meinerseits, es vor vielen Fremden aufgeführt zu sehen.« Wagner jedoch sah sich je länger je mehr nicht in der Lage, dem Wunsch seiner Frau zu entsprechen. So sehr er die Intimität des Werks achtete, so groß war doch seine Ambition, es der Welt zu präsentieren. Er war, wie er 1878 an Ludwig II. schrieb, »auf dieses Stück ein wenig eitel«. Der »symphonische Ehrgeiz«, der ihn offenkundig schon während der Komposition gepackt hatte, ließ ihn nicht los, und so gab er dem Drängen seines Verlegers, bei dem er Schulden zu tilgen hatte, nach und ließ die Komposition 1878 im Druck erscheinen. Dabei stellte er der Musik ein Widmungsgedicht an Cosima voran, das zwar die ursprüngliche Intimität andeutet, in seiner heroisierenden Tendenz jedoch den Charakter einer gleichsam öffentlichen Privatheit hat. Die ursprüngliche intime Privatheit jedenfalls wurde aufgegeben, zum Kummer Cosimas. Es stellt sich daher die Frage, mit was für einer Art von Komposition man es schließlich zu tun hat. Die Tatsache, dass Wagner von einem »Programm« sprach, das er zu der Musik aufschreiben könne, rückt die Komposition in die Nähe der Symphonischen Dichtung, und in der Tat soll Cosima Wagner nach dem Zeugnis Friedrich Nietzsches im *Siegfried-Idyll* die Vollendung dessen gesehen haben, was ihr Vater Franz Liszt unter Symphonischer Dichtung verstand. Was aber ist von einer Symphonischen Dichtung zu halten, deren Programm wir nicht kennen? Und: Ist die Deutung als Symphonische Dichtung die einzige Möglichkeit des Zuganges? Wagner selbst überschrieb die Widmungsreinschrift der Partitur mit »Symphonie«, und Friedrich Nietzsche, der die ersten Proben und die erste Aufführung miterlebte, sprach von dem »wunderschönen Symphoniesatz«.

Fraglos ist die Form des Stücks nicht einfach-geradlinig, und die Behauptung, genau dieses oder jenes Formmodell liege zugrunde, darum kühn, wenn nicht falsch. Mehrdeutigkeit ist das Prinzip. Wagner schreibt einerseits einen Satz in Sonatenform, dessen Seitenthema ein bekanntes Kinderlied aufgreift. Andererseits versucht er, die Mehrsätzigkeit der Symphonie in die Einsätzigkeit zu integrieren, wenn auch nicht durch ausgebildete ganze Abschnitte, sondern durch das Wachrufen der Satz-Charaktere. Selbstverständlich lässt die Vielfalt, ja Fülle der Themen und Motive wiederum an Programmmusik denken – und ebenso selbstverständlich ist es keinem Hörer zu verdenken, wenn er immer wieder den dritten Aufzug des *Siegfried* assoziiert; dennoch scheinen die Korrespondenzen zwischen den Formteilen und Themenzitaten absichtsvoll kalkuliert im Sinne absoluter Musik. Ähnlich wirkt die auffällige Maßnahme, nahezu jedes neue Thema mit dem Hauptthema simultan zu kombinieren. Schließlich kann die Tatsache, dass von dem Sonnenaufgang, von dem Wagner im Widmungstitel der Komposition spricht, in der Komposition selbst nichts zu finden ist, als Beleg dafür gelten, dass Wagner keine Programmmusik im vordergründig-äußerlichen Sinne geschrieben hat.

Als das *Siegfried-Idyll* zum ersten Male aufgeführt wurde, erklang es in einem Treppenhaus, diejenige aber, der es galt, Cosima Wagner, hörte es von ihrem Bett aus; denn es war eine Morgenmusik, mit der Wagner seine Frau zu deren Geburtstag überraschte. Entsprechend empfahl er Ludwig II., sich das Stück durch »verborgene Musiker« vorführen zu lassen. Wagner wusste, um wieviel mehr eine Musik wirkt, die man aus dem Verborgenen hört.

MODERN ERZÄHLTE POLYPHONIE

Zu George Benjamins Purcell-Transkriptionen

Florian Heurich

Entstehungszeit

1680/2021

Uraufführung von Benjamins Bearbeitung

30. August 2021 bei den BBC Proms in der Royal Albert Hall in London mit dem Mahler Chamber Orchestra unter der Leitung von George Benjamin

Lebensdaten von Henry Purcell

10. September 1659 in London – 21. November 1695 in London

Geburtsdatum von George Benjamin

31. Januar 1960 in London

George Benjamins Bewunderung für Henry Purcell, den er als eines seiner Vorbilder bezeichnet, reicht bis in seine Studienzeit zurück. Dessen *Fantazia 7* habe mit ihrer hypnotisierenden Verflechtung von Melodielinien und Harmonie seinen Weg als Komponist verändert, sagt er. Bereits 1995 transkribierte er für das Aldeburgh Festival dieses Stück für Klarinette, Violine, Cello und Celesta, und in seinen 2021 bei den BBC Proms vom Mahler Chamber Orchestra uraufgeführten *Three Consorts* hat er es ins Zentrum des Triptychons gestellt. »Die Orchestrierungen bringen meine intensive Verbundenheit mit dieser Musik zum Ausdruck, während sie gleichzeitig das Geflecht ihrer komplexen Polyphonie erforschen – und freilegen«, so Benjamin, der mittlerweile sogar auf den nach Henry Purcell benannten Lehrstuhl für Komposition am renommierten Londoner King's College berufen wurde.

In seinen eigenen Werken zeigt sich Benjamin als virtuoser Instrumentierungskünstler, der dem Publikum auch komplexe formale Strukturen nahebringen kann. Ebenso spricht sein besonderes Interesse für narrative Vorgänge, das sich vor allem in den Opern *Into the Little Hill* (UA 2006), *Written on Skin* (UA 2012) und *Lessons in Love and Violence* (UA 2018) niedergeschlagen hat, auch aus seinen Orchesterwerken. Gerade in den Transkriptionen der Purcell-Stücke werden die auf unterschiedlichste Instrumente verteilten Stimmen regelrecht zu ineinander verwobenen Erzählsträngen in einer vielschichtigen polyphonen Geschichte.

Als sich Purcell 1680 der Gattung der Fantasia (englisch »Fantazia«) zuwandte, galt diese Musikform in England bereits als »alte Musik« und war am Hofe von König Charles II. sogar verboten. Deshalb dürfte es als Protest gegen den Königshof verstanden worden sein, als Purcell diese meist von einem mehrstimmigen Gambenensemble gespielte Gattung zu neuem Leben erweckte und zugleich modernisierte. Vor ihm hatten Komponisten wie William Byrd, Orlando Gibbons oder Matthew Locke den polyphonen Streichersatz zu einer musikalischen Blüte geführt und die Fantasia zu einer der populärsten Gattungen der englischen Musik im 16. und 17. Jahrhundert gemacht. Purcell bündelte in seinen 18 Fantasias nun sämtliche polyphonen Kenntnisse seiner Zeit, obwohl diese Musikform bereits aus der Mode gekommen war. Diese Sammlung, die Purcell im Alter von 21 Jahren komponiert hatte, bildete den Auftakt zu seiner Karriere. Da er sich wohl bewusst war, damit nicht den Geschmack seiner Zeit getroffen zu haben, versuchte er erst gar nicht, diese Werke herauszugeben. So wurden sie erst 1927 durch den Komponisten Peter Warlock zum ersten Mal editiert und gedruckt.

Aus Purcells Fantasias hat George Benjamin drei Stücke, die ihn besonders ansprachen, herausgegriffen und für Kammerorchester übertragen: *In Nomine* für sechs Stimmen, *Fantazia 7* und *Fantazia Upon One Note*. »Obwohl sie normalerweise von einem Gambenconsort gespielt werden, gab mir eine gewisse Unklarheit über die vorgesehene Besetzung dieser außergewöhnlichen Stücke grünes Licht, Transkriptionen für modernes Kammerorchester anzufertigen«, so Benjamin. In diesem Sinne behielt er die Struktur und das raffinierte Stimmgewebe in Purcells Stücken bei, erzeugte jedoch durch Bläser, Röhrenglocken und

koreanische Tempelglocken, die das bei ihm vorgesehene Streicherensemble ergänzen, ganz eigene Klangeffekte.

In Nomine nannte man eine spezielle Form der Fantasia, die auf dem »In nomine Domini«-Teil einer Messe von John Taverner basiert. Purcell führte hier die Tradition der englischen Musik fort, indem sich zu den langen Notenwerten des Cantus firmus »In nomine« die anderen Stimmen kontrapunktisch entfalten. Benjamin überschreibt dieses erste Stück seiner *Three Consorts* mit *Archaic* und begibt sich in eine Klangwelt majestätischer Erhabenheit – hervorgerufen durch die den Cantus firmus spielenden Blechbläser.

Die *Fantazia 7* gliedert sich formal in fünf kurze Abschnitte: einen langsamen kontrapunktischen Anfang, der in einen schnelleren Abschnitt übergeht; eine zentrale akkordische Passage; einen weiteren, etwas ungestüm wirkenden kontrapunktischen Abschnitt und eine kurze langsame Coda. Indem Benjamin das Orchester auf Streicher und zwei gedämpfte Hörner reduziert, kreiert er einen durchsichtigen Klang, der in seiner Sparsamkeit sehr modern wirkt, dabei dennoch den Geist Purcells genau trifft.

Das letzte Stück, *Fantazia Upon One Note*, ist das farbenreichste. Es baut auf dem stets präsenten Ton C als Cantus firmus auf, der abwechselnd als Grundton, Quint, Quart oder Terz des jeweiligen Akkords fungiert. Dadurch haben die übrigen Stimmen reiche harmonische Möglichkeiten. Benjamin überträgt den sich durchziehenden Ton C sogar auf das Schlagwerk: zunächst auf die Röhrenglocken, dann auf die mit einem Bogen gestrichenen Tempelglocken. Damit führt er Purcells Musik endgültig in die Moderne: Er seziert quasi deren polyphones Geflecht, ohne die musikalische Essenz und den Ursprung in der englischen Renaissance aus den Augen zu verlieren.

WAS VOM »HÜBSCHEN ZWITTER« ÜBRIG BLIEB

Zu Richard Strauss' Orchestersuite *Der Bürger als Edelmann*

Alexandra Maria Dielitz

Entstehungszeit

1911 – 22. Juli 1912; Juli/August 1917 (*Das Menuett des Lully*, *Courante* und *Auftritt des Cleonte*); 1919 in Wien als Ganzes zusammengestellt

Uraufführung

31. Januar 1920 im Prinz- Eugen-Palais in Wien anlässlich eines Cercle-Konzerts der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

Eine mythologische Prinzessin, ein göttlicher Heldentenor, ein neureicher Bürger, eine schmarotzende Marquise, dazu Nymphen, Najaden, Zofen, Schneider, Köche und Commedia dell'Arte-Figuren – ein ziemlich extravagantes Personenverzeichnis hatten sich Strauss und sein kongenialer Librettist Hugo von Hofmannsthal für ihre *Ariadne auf Naxos* ausgedacht. Schreiben wollten sie das Stück mehr oder weniger nebenbei, als »kleine Molièresache« während der Arbeit an der großen Märchenoper *Die Frau ohne Schatten*. Gedacht als künstlerisches Dankeschön an Theatermann Max Reinhardt für seine Regieberatung bei der Dresdner Uraufführung des *Rosenkavaliers*, wuchs sich dieses harmlose Divertissement zu einem Hauptwerk im Schaffen beider Autoren aus: Sechs Jahre voll zermürender Neu- und Umgestaltungen brachten sie mehrmals an den Rand eines Zerwürfnisses. Die vermeintliche Zwischenarbeit wurde zum »Schmerzenskind« ihrer Künstler-Ehe.

Die Urfassung der *Ariadne auf Naxos* war ein schillerndes Gesamtkunstwerk, das Schauspiel, Tanz und Oper vereinigte. Der Theaterabend begann mit der von Hofmannsthal übersetzten und bearbeiteten Molière-Komödie *Der Bürger als Edelmann* mit Bühnenmusik von Strauss. Das war durchaus stilgemäß, handelte es sich bei Molières *Le Bourgeois gentilhomme* doch um ein »comédie-ballet«, das von Couplets und Menuetten aus der Feder Jean-Baptiste Lullys durchwoben war. Strauss schlüpfte also in die Rolle des Hofkomponisten Ludwigs XIV. und schrieb kleine, ironisch historisierende Musikstücke, zu denen gesungen, getanzt oder einfach

konvertiert wurde. Molières Komödie mündete in ein festliches Ballett, das der geltungssüchtige Bürger Jourdain seinen adeligen Gästen nach dem Diner vorsetzt. An dessen Stelle wünschte sich Hofmannsthal eine »Dreißig-Minuten-Oper für kleines Kammerorchester, benannt *Ariadne auf Naxos*«. Die berechtigten Klagen der verlassenen Prinzessin sowie die vergeblichen Tröstungsversuche durch Zerbinetta und ihre Kollegen beanspruchten schließlich aber weit mehr als eine halbe Stunde und zogen die Vorstellungsdauer beträchtlich in die Länge – zu sehr, wie das Publikum bei der Stuttgarter Uraufführung 1912 befand.

So war diesem ehrgeizigen Theaterexperiment kein nachhaltiger Erfolg beschieden – trotz glänzender Besetzung durch Sängerstars wie Maria Jeritza und Max Reinhardts Schauspielensemble. Hofmannsthal suchte die Gründe im Ästhetischen: Das Ganze sei eine »improvisatorische Mesalliance« der Genres gewesen. Strauss schrieb den Misserfolg dem enormen Kostenaufwand, der extremen Länge und »einer gewissen Unkultur des Publikums« zu. Die einen empfanden die Musik als überflüssige Verzögerung der Handlung, die anderen fühlten sich durch die Prosa-Einschübe im Musik-Genuss gestört. Jedenfalls konnte sich der »hübsche Zwitter« zum großen Kummer des Komponisten auf dem Theater nicht durchsetzen.

So blieb denn nichts anderes übrig, als die beiden kunstvoll verknüpften Teile wieder zu trennen: Die *Ariadne auf Naxos* erhielt ihre endgültige und bis heute auf der Opernbühne lebendige Form durch ein neues Vorspiel. Nach der erfolgreichen Uraufführung an der Wiener Hofoper 1916 wandten sich die beiden Autoren dem Molière'schen Komödientorso wieder zu. Die ursprünglich aus Gründen der Straffung gestrichene Handlung um Jourdain's Tochter samt ihrer Verheiratung wurde wieder eingefügt, so dass sich eine Erweiterung von zwei auf drei Akte ergab. Strauss ergänzte seine Bühnenmusik um zusätzliche Musiknummern, bei denen er teilweise direkt auf Lully's originale Weisen zurückgriff (Nr. 5 *Das Menuett des Lully*) oder durch kunstvolle Kontrapunktik dem Zeitalter des Barock huldigte (Nr. 6 *Courante*). Ein ähnlich virtuoses Spiel mit dem Stil betrieb er wenige Jahre später auch in seiner *Tanzsuite nach Couperin*.

Im Zentrum der Handlung steht der bürgerliche Emporkömmling Jourdain, der sich durch Reichtum den Glanz der Aristokratie zu erkaufen sucht – vergleichbar etwa dem Faninal im *Rosenkavalier*. Wie wenig Begabung der Mächtgern-Edelmann zum eleganten Auftritt besitzt, lässt bereits das pompös gestelzte Motiv der *Ouverture* (Nr. 1) erahnen, zumal es mit einer zarten Oboenmelodie (dieselbe, die der junge Komponist im Vorspiel der *Ariadne auf Naxos* spontan erfindet!) kontrastiert wird. Dabei betreibt Jourdain seinen Adelsspleen mit fast paranoidem Ehrgeiz. Streng nach Stundenplan lässt er sich von einem Ballettmeister in höfischem Tanz (Nr. 2 *Menuett*) sowie von einem Fechtmeister in der Degenkunst unterweisen (Nr. 3). Anschließend kümmert sich ein ganzes Heer von Schneidern (Nr. 4) um seine standesgemäße Ausstaffierung, nicht ohne zwischendurch eine Polonaise zu einem fulminanten Violin-Solo einzulegen. Im neuen Prunkgewand wird Jourdain seine adeligen Gäste empfangen: Der Auftritt von Graf Dorante und Marquise Dorimène (Nr. 8 *Intermezzo*) lässt die Kunst wahrhaft galanter Konversation erahnen. Zu Ehren der angebeteten Marquise gibt Jourdain ein festliches Diner (Nr. 9). Ein Meisterstück klingender Kulinarik ist diese reizende Tafelmusik, die uns genüsslich die Menüfolge illustriert: Der eröffnende Fischgang wird zum Rhein-Motiv aus Wagners *Ring des Nibelungen* serviert. Die danach gereichte »Hammelkeule auf italienische Weis'« errät man unschwer aus dem Blöken einer Schafherde – einem Eigenzitat aus der Symphonischen Dichtung *Don Quixote* –, dem passenderweise ein ritterliches Cello-Solo folgt. Ein aus der morgendlichen Eröffnungsszene des *Rosenkavaliers* vertrautes Zwitschern begleitet die »Drosseln und Lerchen auf Salbei und Thymian«, denen das Singen freilich längst vergangen sein dürfte. Die abschließende »Omelette Surprise« ist ein überdimensionales Dessert, das es buchstäblich in sich hat: Denn ihr entspringt ein Küchenjunge, der einen beschwipsten Wiener Walzer um die Marquise vollführt. Nach dieser gewitzt vertonten Speisekarte kommt es allerdings zu familiären Auseinandersetzungen: Jourdain's Tochter Lucile verweigert sich den herrschaftlichen Verheirathungsplänen ihres Vaters und besteht auf dem bürgerlichen Cleonte als Bräutigam. Dieser sieht schließlich keinen anderen Ausweg, als sich in absurder Verkleidung mit Turban, Krummsäbel und pompösem Gefolge als Sohn des Großtürken auszugeben, um den dynastischen Ansprüchen des leichtgläubigen Schwiegervaters in spe zu genügen – daher das »türkische« Kolorit mit Tamburin und Trommel im feierlichen *Auftritt des Cleonte* (Nr. 7). Trotz Strauss' geistreich unterhaltender Musik im Stil der Neoklassik und Max Reinhardts Regie bei der Berliner Uraufführung 1918 konnte der *Bürger als Edelmann* auch in dieser Fassung nicht

überzeugen. Hofmannsthal diagnostizierte gar einen »Fehlschlag«, weil der »naive Grundsinn des Publikums, der am Faden der Handlung nach vorwärts will«, die eingeschobene Musik als retardierend empfinde. Strauss zählte die Musikkomödie fortan zu »dem traurigen Kapitel: kulturelle Aufgaben der deutschen Opernbühne« und stellte neun Stücke seiner Bühnenmusik zu einer Suite zusammen: Schlank besetzt, mit einem Klavierpart als Reminiszenz an das Cembalo im Generalbasszeitalter, führt sie mit ihrer reizvollen Mischung aus französischem Barockstil und spätromantischer Harmonik seit 1920 ein reges Eigenleben im Konzertsaal – als definitiv letzte Metamorphose der *Ariadne auf Naxos*.

BIOGRAPHIE

DANIEL HARDING

Daniel Harding, geboren in Oxford, begann seine Laufbahn als Assistent von Simon Rattle beim City of Birmingham Symphony Orchestra, mit dem er 1994 sein professionelles Debüt gab. In der Spielzeit 1995/1996 assistierte er Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern, seinen ersten öffentlichen Auftritt mit diesem Orchester absolvierte er 1996. Daniel Harding war Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen (1997–2003), Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra (2003–2011), Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra (2007–2017), Musikdirektor des Orchestre de Paris (2016–2019), Künstlerischer Direktor der Ohga Hall im japanischen Karuizawa und Music Partner des New Japan Philharmonic. Das Mahler Chamber Orchestra ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Seit 2007 ist Daniel Harding Musikdirektor des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters. Das Anima Mundi Festival in Pisa berief ihn 2018 zum Artistic Director, in den Spielzeiten 2021/2022 und 2022/2023 ist er Conductor in Residence beim Orchestre de la Suisse Romande. Daniel Harding arbeitet mit internationalen Spitzenorchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Dresdner Staatskapelle, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie den großen amerikanischen Orchestern. Beim BRSO ist Daniel Harding seit 2005 gern gesehener Gast, ganz aktuell dirigierte er in München Werke von Holst, Strawinsky, Adès und Strauss. Als Operndirigent erhält er Einladungen von den führenden Häusern Europas: der Mailänder Scala, dem Royal Opera House Covent Garden in London, den Staatsopern in München, Berlin und Wien sowie von den Salzburger Festspielen, außerdem ist er dem Festival in Aix-en-Provence eng verbunden. Für seine Aufführungen von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* an der Mailänder Scala 2011 wurde er mit dem Abbiati-Preis geehrt. Viele seiner CDs erhielten wichtige Schallplattenpreise, so Mozarts *Don Giovanni*, Brittens *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Mahlers Sechste Symphonie mit dem BRSO wurde 2016 mit dem Diapason d'or de l'année prämiert. Weitere CDs sind zusammen mit dem BRSO entstanden: Orffs *Carmina burana*, Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Faust-Szenen*, alle drei Aufnahmen mit dem Bariton Christian Gerhaher. Mit dem Schwedischen Radio-Symphonieorchester veröffentlichte Daniel Harding zuletzt Mahlers Neunte und Fünfte Symphonie, *Ein deutsches Requiem* von Brahms (mit Christiane Karg und Matthias Goerne) sowie das Violinkonzert von Schönberg (mit Isabelle Faust). 2002 verlieh ihm die französische Regierung den Ehrentitel eines »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres« sowie 2017 den des »Officier«. 2012 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Daniel Harding ist ausgebildeter Flugzeugpilot.

DIE AKADEMIST*INNEN AUS AMSTERDAM UND MÜNCHEN



Alessandro Di Giacomo
Violine / 22 / Italien

AKADEMIE DES ROYAL CONCERTGEBOUW
ORCHESTRA



Clara Petit
Viola / 25 / Frankreich



Dovas Lietuvninkas
Trompete / 27 / USA / Litauen



Hannah Solveij Gramss
Violine / 23 / Deutschland



Liesbeth Bosboom
Cello / 27 / Niederlande



Luna Vigni
Flöte / 23 / Italien



Miranda Nee
Violine / 22 / Schweiz



Pedro De Elvas Raposo
Kontrabass / 25 / Portugal



Sarah Décamps
Violine / 25 / Frankreich



Tim Ouwejan
Posaune / 21 / Niederlande

AKADEMIE DES SYMPHONIEORCHESTERS DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS



Hyelim Yoo
Viola / 21 / Korea



Marcin Sikorski
Horn / 24 / Polen



Mattia Riva
Kontrabass / 24 / Italien

Who we are



Nicola Pfeffer
Cello / 24 / Deutschland



Omer Itzhak Posti
Oboe / 21 / Israel



Pit Dahm
Schlagwerk / 23 / Luxemburg



Ronja Macholdt
Flöte / 22 / Deutschland



Stefano Farulli
Violine / 26 / Italien



Tamara Steinmetz
Klarinette / 26 / Deutschland



Anne Richardson
Cello / 25 / USA



Ayaka Uchio
Violine / 25 / Japan



Benedikt Neumann
Trompete / 26 / Deutschland



Carla Usberti
Viola / 20 / Deutschland



Chaemun Im
Kontrabass / 27 / Südkorea



Christian Traute
Posaune / 26 / Deutschland



Eliza Wong
Violine / 24 / USA



Fabian Jüngling
Violine / 22 / Deutschland



Hana Hasegawa
Fagott / 22 / Japan

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE

Designierter Chefdirigent

ULRICH HAUSCHILD

Orchestermanager in Vertretung für

NIKOLAUS PONT

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

Interview Daniel Harding: Stefano Farulli und Eliza Wong; Egon Voss: aus den Programmheften des BRSO vom 22./23. Juni 2000; Florian Heurich und Alexandra Maria Dielitz: Originalbeiträge; Biographie: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Wagner);

© Faber Music, London (Benjamin/Purcell);

© F.E.C. Leuckart Musikverlag, Leipzig (Strauss).