

BRSD

GUY

WAGNER

JORDAN

ARCAYÜREK

LISZT

Donnerstag 30.9.2021
Freitag 1.10.2021
20.00 – ca. 22.15 Uhr
Herkulesaal

2021/2022

PHILIPPE JORDAN
Leitung

FRANÇOIS-FRÉDÉRIC GUY
Klavier

ILKER ARCAYÜREK
Tenor

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
Einstudierung: Stellario Fagone

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Johann Jahn

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 1. Oktober 2021
Pausenzeichen:
Kristin Amme im Gespräch mit Philippe Jordan

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf www.br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

RICHARD WAGNER

»Eine Faust-Ouvertüre« d-Moll, WWV 59 (2. Fassung, 1855)

- Sehr gehalten – Sehr bewegt

FRANZ LISZT

»Totentanz«, Paraphrase über »Dies irae« für Klavier und Orchester, S 126

- Andante – Cadenza. Presto – Allegro – Variation I: Allegro moderato – Variation II – Variation III: Molto vivace – Variation IV (canonique): Lento – Variation V: Vivace. Fugato – Cadenza. Presto – Variation VI: Sempre allegro (ma non troppo) – Cadenza – Presto – Allegro animato

Pause

FRANZ LISZT

»Eine Faust-Symphonie« in drei Charakterbildern für Tenor, Männerchor und Orchester, S 108

- Erster Teil: Faust. Lento assai – Allegro impetuoso – Allegro agitato ed appassionato assai
- Zweiter Teil: Gretchen. Andante soave
- Dritter Teil: Mephistopheles. Allegro vivace, ironico – Andante mistico (»Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«)

EIN DEUTSCHER IN PARIS

Zu Richard Wagners *Eine Faust-Ouvertüre*

Alexandra Maria Dielitz

Entstehungszeit

1839 in Paris, revidiert 1854 in Weimar

Uraufführung

Erstfassung: 22. Juli 1844 in Dresden unter der Leitung des Komponisten

Revidierte Fassung: 23. Januar 1855 in Zürich unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

Nach einer abenteuerlichen Seereise vom ostpreußischen Pillau über London nach Boulogne-sur-Mer treffen Richard Wagner, seine Frau Minna und sein riesiger Neufundländerhund Robber am 17. September 1839 in Paris ein. Hinter dem Komponisten liegt die Entlassung aus dem Kapellmeisterdienst samt einem gewaltigen Schuldenberg in Riga, vor ihm zweifellos eine glanzvolle Karriere in der Weltstadt des Musiktheaters. Mit seinen Opern *Das Liebesverbot* und *Rienzi* – die eine der Opéra comique, die andere der Grand opéra verpflichtet – gedenkt er auf Pariser Bühnen Furore zu machen. Doch trotz der Unterstützung des einflussreichen Kollegen Giacomo Meyerbeer geschieht nichts dergleichen. Der 26-jährige Musiker aus Sachsen bekommt keinen Fuß in die Tür des französischen Kultur-establishments. Und während er auf den Ruhm wartet, macht sich der Hunger breit.

Entbehungen und Enttäuschungen prägen Wagners zweieinhalb Jahre währenden Aufenthalt an der Seine. Durch Fronarbeiten wie Korrekturen, Klavierauszüge und Zeitungsartikel hält er sich mehr schlecht als recht über Wasser. Sogar den Prosaentwurf des *Fliegenden Holländers* muss er schließlich für 500 Francs der Pariser Opéra überlassen. In seiner autobiographisch inspirierten Novelle *Ein Ende in Paris* erzählt Wagner, wie ein genialer deutscher Musiker in der abweisenden

Metropole den Hungertod erleidet – betrauert einzig von seinem großen schwarzen Hund! So weit kommt es zum Glück nicht. Doch Wagners Hass auf alles Französische, den er später in zahlreichen Schriften formulieren sollte, gedeiht auf dem Boden dieser persönlichen Zurücksetzung. Der frankophile Jungdeutsche entwickelt sich zum deutschtümelnden Nationalisten, der laut Cosimas Tagebuch den »Brand von Paris« als »Symbol der endlichen Befreiung der Welt von dem Druck alles Schlechten« herbeisehnt. Auch das eigene Schaffen ist vor entsprechend ideologischen Umdeutungen nicht gefeit.

In seinem billigen Pensionszimmer in der Rue de la Tonnellerie vollendete Wagner im Winter 1839 jenes Orchesterwerk, das wir heute unter dem Titel *Eine Faust-Ouvertüre* kennen. Bereits 1831 hatte er *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust* vorgelegt, und die Faszination für das Opus summum des Dichturfürsten begleitete ihn ein Leben lang. Doch warum er sich mitten in der Arbeit am *Rienzi* erneut diesem Stoff zuwandte, das glaubte er später sowohl in seiner *Mitteilung an meine Freunde* wie auch in der Autobiographie *Mein Leben* erläutern zu müssen: Eine Probe von Beethovens Neunter Symphonie durch das berühmte Conservatoire-Orchester habe ihm die ganze französisch-italienische »Verwilderung seines Geschmacks« schlagartig vor Ohren geführt und ihn in einen »Abgrund von Scham und Reue« geschleudert. Ohne Rücksicht auf den vorherrschenden Geschmack habe er sich nun mit der Komposition der *Faust-Ouvertüre* rein »innerlich Genugtuung« verschaffen wollen. Eine Abkehr von kosmopolitischen Frivolitäten und ein künstlerisches Bekenntnis zur reinen deutschen Kunst also? Mit dieser literarischen Stilisierung ist es faktisch gesehen nicht weit her, denn die besagte Beethoven-Probe fand erst nach Abschluss der *Faust*-Partitur statt. Egon Voss wies darauf hin, dass Wagner seine Ouvertüre unter dem unmittelbaren Eindruck eines ganz anderen Konzert-Erlebnisses komponierte: Am 24. November 1839 wurde unter großer Presseaufmerksamkeit Hector Berlioz' Dramatische Symphonie *Roméo et Juliette* uraufgeführt. »Die Gewalt der nie zuvor von mir geahnten Virtuosität des Orchester-Vortrages« beeindruckte Wagner dabei zutiefst. So liegt der Verdacht nahe, er habe mit einem ebenso berühmten Sujet der Weltliteratur auf dem Pariser Parkett an Berlioz' Erfolg anknüpfen wollen. Dafür spricht eine ähnliche Orchesterbesetzung und chromatische Dichte, die französische Bezeichnung der Instrumente und vor allem die Tatsache, dass die Komposition ursprünglich als erster Satz einer ganzen *Faust*-Symphonie konzipiert war. Bei der ersten öffentlichen Aufführung als »Ouvertüre« 1844 in Dresden konnte der Rezensent der Dresdner Abend-Zeitung zwar »Faust's inneren Kampf« nachvollziehen; dieser stürze allerdings wie ein »wildes Chaos« auf den Hörer ein und sei klar als »Nachahmung Berlioz'scher Manier« zu erkennen.

Die *Faust-Ouvertüre* ist gleichwohl ein durchaus eindrucksvolles und eigenwilliges Orchesterwerk. Formal ungewöhnlich, stellt die langsame Einleitung bereits alle wesentlichen Themen vor: Nachdem uns Bassuba und Kontrabass in seelische Untiefen hinabführen, leiten unschlüssig schweifende Streicherfiguren über zum Hauptthema. »Sehr ausdrucksvoll« vorgetragen von den Ersten Violinen, verdankt es seine markante Prägung dem Kontrast zwischen Oktavsprüngen und Halbtonschritten. Sei es als »idée fixe« oder als »Leitmotiv« – es beherrscht die ganze Komposition mottoartig, oft kombiniert mit einem gequält aufsteigenden Seufzermotiv im Unisono der Bläser. So stellte sich Wagner den lebensmüden Doktor Faust »in seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen« vor. Den Gegenstand seines Sehnsens präsentiert der sanfte Seitensatz: Aus grüblerischer Chromatik in lichtetes F-Dur führend, mag das in schlichtem Dreiklangsmodus aufsteigende Flöthema für das Verlangen des Intellektuellen nach Glauben, Jugend und Schönheit stehen. Es mit Gretchen zu assoziieren liegt nahe. Das tat zumindest Franz Liszt, nach dem Wagner ihm die Partitur zugesandt hatte. Als Klangsymbol für das »Ewig-Weibliche« war es dem älteren Freund allerdings zu harmlos: »nicht recht Fisch nicht recht Fleisch«, ließ es ihn einen »weichen, zarten, gretchenhaft modulierten, melodischen Satz« vermissen.

Wagner nahm Liszt diese Kritik nicht übel, offenbarte sie doch nur dessen unbestechliches künstlerisches Empfinden: »Sehr richtig hast Du herausgeföhlt, wo es da fehlt: es fehlt – das Weib!« gab er brieflich zu. Dieses scheinbare Manko folgte jedoch aus der bereits erwähnten, ursprünglichen Bestimmung der Komposition als Eröffnungssatz einer *Faust*-Symphonie. In diesem größeren Werkzusammenhang sollte Gretchen der lediglich ansatzweise skizzierte zweite

Satz gewidmet sein. Erst hier sollte das Weibliche »in seiner göttlichen Wirklichkeit« erscheinen, während das unschuldige Thema des ersten Satzes lediglich ein unklares Sehnsuchtsbild sei, das Faust schließlich »verzweiflungsvoll zerschlägt«. In der Tat wird das lyrische Seitenthema in der gleichsam tobenden Durchführung von lärmenden Bläserstakkati beantwortet, die wie zynisches Gelächter wirken und das gleichzeitig von den Streichern intonierte Faust-Motiv höhnisch konterkarieren. Jedenfalls glaubte Wagner zunächst, Liszts Einwänden durch eine klare Benennung seines »Tongedichts« als »Faust in der Einsamkeit« begegnen zu können.

Als jedoch Liszt im Sommer 1854 in Weimar seine eigene *Faust-Symphonie* vollendete – auch hier ist der zweite Satz Gretchen gewidmet – überkam Wagner »eine völlige Lust«, seine *Faust-Ouvertüre* zu überarbeiten. Er modifizierte dabei besonders die Instrumentation mit Blick auf größere Transparenz. Außerdem fügte er im Anschluss an den Seitensatz einen gut 20-taktigen neuen Abschnitt ein, der »zwar kein neues Motiv« einführt, wie von Liszt ursprünglich angeregt, wohl aber die »Stimmung etwas breiter entwickeln« soll. Die 15 Jahre, die seit der ersten Komposition vergangen sind, hört man dem Einschub deutlich an. Wagners harmonische Sprache war nicht zuletzt durch Liszts Vorbild viel komplexer geworden. Zudem hatte er begonnen, sich intensiv mit dem *Tristan* zu beschäftigen, weshalb das neue »Sehnsuchtsbild« weniger an das blondbezopfte Gretchen gemahnt als an Isolden-Muse Mathilde Wesendonck, der das Werk ursprünglich gewidmet werden sollte. In dieser heute geläufigen Fassung brachte Wagner es am 23. Januar 1855 in Zürich zur Aufführung. Hans von Bülow, der die Ouvertüre im Folgejahr in Berlin dirigierte, schrieb darüber in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, ihr Inhalt sei »kein Privatleiden eines gewissen Faust, sondern ein Leiden allgemein menschlichen Inhaltes«. Angeregt vielleicht vom Leiden eines gewissen deutschen Musikers in Paris ...

KLANGLICH KÜHN, VIRTUOS HERAUSFORDERND

Zu Franz Liszts *Totentanz* für Klavier und Orchester

Matthias Corvin

Entstehungszeit

1847 bis 1849, revidiert 1853 bis 1859

Uraufführung

15. April 1865 in Den Haag unter der Leitung von Johannes Verhulst, den Klavierpart spielte Hans von Bülow

Lebensdaten des Komponisten

22. Oktober 1811 in Raiding/Doborján (Königreich Ungarn) – 31. Juli 1886 in Bayreuth

Für den jungen Franz Liszt bedeutete ein Pariser Konzert des Geigers Niccolò Paganini im März 1831 die schöpferische Initialzündung. Im italienischen »Teufels-geiger« erkannte er einen Wesensverwandten. Nachdem er Paganini im April 1832 erneut erlebt hatte, bekannte er im folgenden Monat seinem gleichaltrigen Schweizer Schüler Pierre Wolff: »Seit fünfzehn Tagen arbeiten mein Geist und meine Finger wie zwei Verdammte. [...] Ach! Wenn ich nicht verrückt werde, wirst du einen Künstler in mir wieder finden! Ja, einen Künstler, so, wie du ihn verlangst, so wie er heute sein muss!« Die bei Paganini erlebte entfesselte und eben nicht nur brillante Virtuosität übertrug er auf sein Instrument, den Konzertflügel. So wurde Liszt zum Prototyp des modernen Klaviervirtuosen. Er perfektionierte Spieltechniken wie rasche Repetitionen und beidhändige Läufe, kostete extreme Bass- und Diskantlagen aus und setzte die Pedale zur Klangschiattierung ein. Dabei verschmolzen seine atemberaubenden technischen Fähigkeiten mit der Gabe zur freien Improvisation. Nicht zuletzt etablierte er das Klavierrecital als neue Konzertform. Seine 1839 bis 1847 zum Höhepunkt geführte Solo-Karriere war beispielhaft für alle späteren Pianisten.

Allerdings erfasst man Liszts Bedeutung keineswegs, betrachtet man ihn nur als stupenden Virtuosen mit einer oft beschriebenen Klangpalette von weichster Zartheit bis zu mitreißendem Furor. Die Demonstration seiner Technik war nur selten Selbstzweck. Bereits Robert Schumann, der den Pianisten und Komponisten 1840 in Dresden und Leipzig live erlebte, bezeichnete Liszts Interpretationen als »Ausprache eines kühnen Charakters«. Die ganze Ausstrahlung des stets vornehm gekleideten und gebildeten »Jupiterjünglings« muss beachtlich gewesen sein. »Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem anderen Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein«, lautete Schumanns Fazit.

Den im österreichisch-ungarischen Burgenland geborenen und in Frankreich kultivierten Liszt umgab eine spezielle, noch nie dagewesene Aura. Frauen wie Männer waren davon gleichermaßen fasziniert. Es ging ihm jedoch auch um eine Revolution im Konzertsaal. Alte Gewohnheiten wollte er aufbrechen. Er verlangte ein neues Publikum, eine neue Art von Künstlertum und eine neue Art von Musikstücken, die von Literatur, bildender Kunst und Philosophie inspiriert waren und das Publikum geistig forderten. So wurde er zum Messias einer Zeitenwende: Seine Lösungen – kompositorisch wie klaviertechnisch – sind oft radikal innovativ. Daher ist er seinem Freund Richard Wagner, der die Oper zum Operndrama wandelte, nicht unähnlich. Beide erhoben zudem Ludwig van Beethoven zum Vorbild ihres kompromisslosen Künstlertums.

Dennoch musste Liszt seine Karriere als reisender Pianist zunächst beenden, um seinen Rang als Komponist zu festigen. Als Weimarer Hofkapellmeister konzipierte er 1849 bis 1861 nicht nur seine neben der *Dante-Sonate* einzige Klaviersonate h-Moll, auch seine epochalen Symphonischen Dichtungen entstanden in dieser Zeit. Darin bestimmt eine »poetische Idee« die Struktur: Die alte viersätzigige Symphonie-Folge und die klassische Sonatenform werden in nur einen Satz komprimiert. »Nur dem Dichter unter den Komponisten ist es gegeben, die Grenzen seiner Kunst zu erweitern«, schrieb Liszt 1855. Auch seine Klaviersonate h-Moll ist im Grunde eine Tondichtung, und Liszt übertrug dieses Grundprinzip auch auf seine beiden Klavierkonzerte, die er in den Jahren 1856 und 1861 vollendete. Parallel dazu überarbeitete er ein weiteres Werk für Klavier und Orchester, bestehend aus nur einem Satz von etwa 16 Minuten Spielzeit: den *Totentanz (Danse macabre)*, dessen erste Fassung bereits bis 1849 entstanden war.

Seit dem 14. Jahrhundert findet sich das Motiv des Totentanzes in der bildenden Kunst. Diese oft makabren und realistischen Darstellungen symbolisieren den Sieg des Todes über die Menschen, denen nur zeitlich begrenzt Glück, Ansehen und Wohlstand vergönnt sind. Pestepidemien hatten die irdische Vergänglichkeit damals neu ins Bewusstsein gerückt. Das um 1350 entstandene Wandfresko *Triumph des Todes* auf dem Camposanto in Pisa, einer großen Friedhofsanlage, faszinierte Liszt während einer Italienreise der Jahre 1837/1838. Die Verbindung von Tanz und Tod kannte er außerdem vom »Hexensabbat«-Finale aus Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830). Darin wird bereits die gregorianische *Dies irae*-Melodie aus der lateinischen Totenmesse (Requiem) zitiert. Dies ebenso einfach strukturierte (Sekunden und Terzen) wie suggestive musikalische Thema war für viele romantische Komponisten eine musikalische Chiffre bis hin zu Sergej Rachmaninows *Paganini-Variationen* (1934).

Als die Überarbeitung des *Totentanzes*, von dem der Komponist auch Arrangements für Klavier solo und für zwei Klaviere erstellte, 1859 vollendet vorlag, zögerte Liszt die Drucklegung noch um einige Jahre hinaus. Die erste Aufführung der definitiven Fassung fand am 15. April 1865 in Den Haag statt, dirigiert vom Niederländer Johannes Verhulst. Den herausfordernden Klavierpart spielte Liszts Schüler Hans von Bülow, der einige Jahre zuvor auch die exorbitant schwere h-Moll-Sonate aus der Taufe gehoben hatte. Bülow war mit Liszts Tochter Cosima verheiratet, die damals allerdings hinter seinem Rücken eine Affäre mit Richard Wagner begann, dessen Frau sie später wurde. Der als Pianist wie als Dirigent angesehene Bülow ließ sie ziehen und kehrte – Privatleben und Kunst trennend – weder Wagners noch Liszts Musik den Rücken zu. Eine Ausnahme bildet ausgerechnet der *Totentanz*. Das Werk kam beim Publikum und der Kritik zunächst nicht gut an, so dass Bülow es fortan mied.

In St. Petersburg, Moskau und Warschau verhalf hingegen der russische Pianist Nikolaj Rubinstein dem *Totentanz* zu einiger Beachtung. Die Etablierung im Konzertrepertoire begründete allerdings erst gut zehn Jahre später die Liszt-Schülerin Martha Remmert. Sie brachte das Werk zwischen 1878 und 1883 in zahlreichen großen Städten wie in Wien, Weimar, Berlin und Kopenhagen zur Erstaufführung. Ihre »glanzvollen Wiedergaben« des wegen seines technischen Anspruchs gefürchteten Konzertsatzes lobte ausdrücklich die *Neue Zeitschrift für Musik*. Martha Remmert gehörte zu den engsten Vertrauten des Komponisten und förderte nach dessen Tod an der 1900 von ihr gegründeten Berliner Franz-Liszt-Akademie verstärkt die Ausbildung von Frauen als Dirigentinnen und Komponistinnen. 1905 gründete sie außerdem die erste Franz-Liszt-Gesellschaft, die das Andenken an den Komponisten wachhielt.

Gleich zu Beginn des in d-Moll stehenden *Totentanzes* stellen Posaunen, Tuba und tiefe Holzbläser das *Dies irae*-Motiv vor, über einer karg schreitenden Bass-Bewegung in Klavier und Pauken. Dann meldet sich das Klavier mit einer ersten Solokadenz zu Wort, die vom Orchester packend begleitet wird. Nach dieser Introduction gliedert Liszt das Werk als freie Paraphrase in sechs abwechslungsreich instrumentierte Variationen über das *Dies irae*-Motiv, das dabei jeweils anders charakterisiert und in mitunter bizarre Klangfarben gebettet wird. Nach drei schnelleren Variationen bildet die gesangliche vierte einen Ruhepunkt. Sie wird lediglich vom Klavier und später noch einer einsamen Klarinette gestaltet. Die umfangreiche fünfte Variation startet mit einem ungestümen Fugato und mündet in eine fulminante Solokadenz. Von Jagdhörnern wird schließlich die sechste Variation eröffnet, die Liszt im Jahr 1882 übrigens noch einmal instrumental ausfeilte. Die Passage wird von einer weiteren Solokadenz gekrönt. In den düsteren Siegesfanfaren der Coda triumphiert dann der Tod über das Leben. Ein Bewunderer des in seiner komprimierten Gestaltung, klanglichen Kühnheit und herausfordernden Virtuosität modernen Stücks war im 20. Jahrhundert der ungarische Komponist Béla Bartók, der über den *Totentanz* schwärmte: »Auf mich macht das Werk stets einen überwältigenden Eindruck.«

ZWEI SEELEN IN EINER BRUST

Zu Franz Liszts *Eine Faust-Symphonie* in drei Charakterbildern nach Goethe

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Skizzen und Konzeption in den 1840er Jahren, Niederschrift der ersten drei Sätze von August bis Oktober 1854, Komposition des Schlusschores unklar, spätestens im Frühjahr 1857

Widmung

Hector Berlioz

Uraufführung

5. September 1857 in Weimar unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

22. Oktober 1811 in Raiding/Doborján (Königreich Ungarn) – 31. Juli 1886 in Bayreuth

»Heute steht die deutsche Nation an den Stufen eines Denkmals, das unsere Festtage in einem Glanze leuchten lässt, das seine Strahlen über das gesamte Vaterland, ja über die ganze gebildete Menschheit ausströmt.« Erfüllt von der Bedeutung seiner Worte hält der Redner inne. Sein Blick schweift über die Menge und fixiert das Denkmal von Ernst Rietschel. In Bronze gegossen, reichen sich Goethe und Schiller die Hand vor dem Hoftheater. Ist es nicht ein Tempel des Wahren, Guten, Schönen? Und ist Weimar nicht die Wiege der deutschen Kultur, die ideelle Hauptstadt Deutschlands? Über dem Platz wehen bunte Fahnen, junge Leute schwenken die Hüte, die Honoratioren auf der Tribüne schwellen die ordengeschmückte Brust. Die Enthüllung des Goethe-Schiller-Denkmals am 4. September 1857 ist ein Ereignis ersten Ranges. Am nächsten Tag führt Hofkapellmeister Franz Liszt zwei neue Werke auf: die Symphonische Dichtung *Die Ideale* nach Schiller und, als Krönung der Festlichkeiten, *Eine Faust-Symphonie* nach Goethe.

Schon als Liszt noch rastlos durch Europa zog, schwärmte er: »Weymar, mein Fixstern, Weymar, die Heimat des Ideals.« 1848 wurde er dann Kapellmeister am Hof von Herzog Carl Alexander. Hier hatte er nicht nur vor, endlich in Ruhe größere Werke zu komponieren, sondern auch »die große Kunstperiode Weimars: Goethe – Schiller, einigermaßen fortzusetzen«. Dieses hohe Ziel verfolgte Liszt auf zwei Wegen: Er förderte die damals modernste Musik, etwa von Wagner, Berlioz und Schumann, und er entwickelte das Konzept der Symphonischen Dichtung, das die Orchestermusik auf Augenhöhe zur Weltliteratur bringen sollte. Angeregt von Mythen, Bildern und literarischen Stoffen, vermittelt der Musiker – oder vielmehr »Tondichter« – nun Ideen, »die durch einen poetischen oder philosophischen Faden untereinander verbunden sind«. Dieser Faden aber sollte in ein Gewebe geknüpft werden, das auch rein musikalisch zusammenhält. Bestimmte Grundmotive sollten sich variabel dem Fluss der Gedanken anpassen, und eine flexible Sonatenform sollte das ideelle Geschehen zwanglos in sich aufnehmen. Der Ausgangspunkt war die programmatische Ouvertüre, das Ziel eine neue Gattung von höchstem symphonischem Anspruch. Dabei schwebte Liszt nichts Geringeres vor als die geistige Veredelung der Hörer – der Konzertsaal nach Schiller »als moralische Anstalt«. Wie der mythische Sänger Orpheus, so Liszt im Programm zu seiner gleichnamigen Tondichtung, soll der Komponist »der Menschheit die milde Gewalt der Kunst, den Glanz ihrer Glorie, ihre völkererziehende Harmonie offenbaren«.

Die Realität sah anders aus. Das Weimarer Orchester war klein und marode, viele Musiker litten Hunger, und alle Versuche von Liszt, dies zu ändern, scheiterten an der Sparsamkeit des sich so kulturell gebärdenden Hofes. Und gerade weil die Konzerte viel neue und anspruchsvolle Musik enthielten, machte sich das Publikum rar. Für die Weimarer war Liszt vor allem ein verrückter Ausländer, der in wilder Ehe mit einer zigarrenrauchenden, papageienhaft gekleideten Fürstin lebte, ebenfalls Ausländerin. Zwar rissen sie ihm nicht den Kopf ab, wie die Mänaden dem Orpheus, aber ein inszenierter Tumult bei der Uraufführung von Peter Cornelius' *Barbier von Bagdad* sollte ihn 1858 zum Rücktritt zwingen. Die Weimarer zeigten von Beginn an wenig Neigung, sich mittels »Zukunftsmusik« veredeln zu lassen ... Dennoch ließ sich Liszt nicht aus dem Konzept bringen und komponierte von 1848 bis 1854 eine ganze Serie von Symphonischen Dichtungen. Er wollte sich (und wohl auch das Publikum) zunächst mit einsätzigen Werken vorbereiten, bevor er sich an großformatige Symphonien wagte. Nach der Niederschrift der letzten Noten der (noch dreisätzigen) *Faust-Symphonie* am 19. Oktober 1854 berichtet er: »Das Ding oder Unding ist sehr lang geworden, und ich werde jedenfalls die 9 symphonischen Dichtungen in Druck und Aufführungen vorangehen lassen, bevor ich den Faust in Bewegung setze.«

Um die Entstehung dieses *Faust* nachzuvollziehen, muss man zurück in das Paris um 1830. Der junge Franz Liszt ist der Rising Star am Virtuosenhimmel. Wenn er konzertiert, fliegen ihm Blumensträuße und weibliche Herzen entgegen. Damen fallen in Ohnmacht oder prügeln sich um ein von ihm fallen gelassenes Schnupftuch. Liszt genießt diese Rolle, aber schon damals unterscheiden ihn sein Bildungshunger und ein emphatisches Kunstverständnis vom gewöhnlichen Virtuosen. Nach dem Erlebnis eines Paganini-Konzerts schreibt er einem Freund: »Seit fünfzehn Tagen arbeiten mein Geist und meine Finger wie zwei Verdammte – Homer, die Bibel, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber, sie alle sind um mich herum. [...] Ach! Wenn ich nicht verrücktwerde, wirst du einen Künstler in mir wieder finden!« Hector Berlioz, der bereits *Huit scènes de Faust* komponiert hat, macht ihn auf Goethes Drama aufmerksam, das 1827 in der Übersetzung von Gérard de Nerval herausgekommen ist. *Faust* erscheint Liszt also im Licht der französischen Romantik, die geprägt ist von flammenden Leidenschaften, innerer Zerrissenheit und Weltschmerz, von religiöser Schwärmerei und der Lust am Diabolischen und Grotesken. Die »drei Charakterbilder« der Symphonie lassen sich nicht eins zu eins auf Goethe zurückführen. Sie sind romantisch und stark subjektiv gefärbt: Trägt nicht auch Liszt zwei Seelen in der Brust, die Gier nach Lebenslust und den Drang nach Höherem? Auf seinem Weimarer Reisepass wird er sich an erster Stelle als »Doktor der Philosophie« ausweisen ...

Ein fast halbstündiger Sonatensatz, fünf Themen, ein äußerst vielgestaltiger, ja verwirrender Aufbau: Es ist klar, dass der erste Satz keinen Alltagsmenschen porträtiert. Die Form, zusammengehalten von einem zunächst kaum durchschaubaren System von gedanklichen

Bezügen, spiegelt die Komplexität von Fausts Charakter. Langsam tasten sich Dreiklänge aus einem fahlen Dunkel empor. Sie berühren alle zwölf Töne, und auch ihre übermäßige Quinte vereitelt jede Zuordnung zu einer Tonart – ein halt- und zielloses Grübeln, das in eine »dolente« klagende Figur der Oboe übergeht. Wie vergeblich das Streben nach Erkenntnis! Nach dem späteren Kontext dieses Klagemotives zu schließen, klingt hier auch Fausts Sehnsucht nach Liebe an. In der Harmonie erscheint wieder die übermäßige Quinte: Die zwei scheinbar gegensätzlichen Wesenszüge hängen also geheimnisvoll zusammen. Was Faust als Denkenden wie Liebenden umtreibt, verkörpert dieses labile, zweideutige, auflösungsbedürftige Intervall. *Allegro agitato ed appassionato assai* beginnt nach ein paar Minuten das erste Thema des schnellen Hauptteils. Die flackernde Chromatik, die rhythmische Unruhe, das wilde Auf und Ab bedürfen wohl kaum der Erklärung: Die Spielanweisung dient zugleich Fausts Charakterisierung. Die recht plötzlich einsetzende, gesangliche Melodie in den Holzbläsern scheint das Seitenthema zu sein. Dann aber wird es kompliziert: Denn das Leidenschaftsthema fährt immer wieder »furioso« dazwischen und setzt damit schon den dramatischen Ablauf der Durchführung in Gang. Und nach einer stillen Episode gesellen sich noch zwei weitere Themen hinzu: eine aus dem Klagemotiv abgeleitete, von den Holzbläsern lieblich harmonisierte Melodie, der die Streicher sehnsüchtig nachhängen, sowie eine feierliche, in vollem Blech strahlende Fanfare. Wie in anderen Werken von Liszt verweist ein solches »Grandioso« auf ein Ideal, ein hehres Ziel, das es zu erreichen gilt. Es könnte, wie etwa in *Les Préludes* oder *Tasso*, zu einem triumphalen Schluss führen. Aber all die Verwicklungen, Konfrontationen und dramatischen Wendungen führen nicht zum Durchbruch. Stattdessen ruft der Schluss mit tragischer Wucht die Ausgangssituation zurück: Resignierend, über grollenden Pauken, verklingt die Fanfare, und ein letzter Schub düsterer Leidenschaft mündet in die noch einmal heftig sich aufbäumenden Motive des Grübelns und der Klage, bis jenes im Dunkel verlischt. »Da steh ich nun, ich armer Tor ...«

Die beiden dem zweiten Satz zugrunde liegenden Themen zeigen Gretchen in scharfem Kontrast zu Faust als sanfte, anmutige Gestalt und eher schlichtes Gemüt; »dolce semplice« singt die Oboe eine Art Cavatine, und die Streicher folgen »dolce amoroso« mit einer sanft sprechenden Phrase. Damit blendet Liszt Gretchens Konflikt und Tragödie völlig aus. Der Satz malt gegen Goethe das flache Bild eines unschuldigen Engels, ein Ideal der Helle und Reinheit, eine synthetische Figur aus den Männerträumen der Romantik. Erst das Klagemotiv (»patetico« in den Hörnern) dringt wieder in tiefere, dunklere Ausdrucksschichten vor. Fausts Themen passen sich dem glatteren melodischen Fluss an. Er scheint ruhiger zu werden unter Gretchens Einfluss, und am Schluss schwebt ihm wieder sein »Grandioso«-Ideal vor, verwandelt in eine zarte Violin- und Bläserfigur.

Dann aber ein Grummeln in den Bässen, die verminderte Quinte, der »Diabolus in Musica«: Vorhang auf für Mephistopheles! Doch als ob er über keinen eigenen Charakter verfüge, tritt er nicht mit eigenen Themen auf. Der Geist, der stets verneint, genügt sich darin, die Themen Fausts »ironico« in lustige bis schreckliche Zerrbilder zu verwandeln. Oder ist der Teufel eine Seite von Faust selbst, ein Schatten der zwei Seelen? Nach dem einleitenden Gekicher der Holzbläser hüpfte, zuerst im Fagott, das Motiv der Liebe Sehnsucht herein. Es folgen die vergrübelten Dreiklänge, die in chromatischer Verkleidung kaum zu erkennen sind. Schließlich beginnt der Tanz mit Fausts Leidenschaftsmotiv als rhythmisch unberechenbares, brutal sich steigerndes *Scherzo*. Das ist aber nur der Auftakt zu immer verrückteren Verrenkungen der Themen. Mit dieser Negativierung von Musik machte Liszt, ausgehend von Berlioz, einen großen Schritt hin zu Gustav Mahler und zur Moderne. Natürlich konnte er es dabei nicht belassen. Nach seinem idealistischen Denken musste die musikalische Harmonie wiederhergestellt werden. Das gewährleistet Gretchens Melodie, deren Reinheit inmitten des höllischen Reigens ungetrübt bleibt. Wie aber konnte Liszt diesen enormen Satz noch apothetisch überhöhen? Ein langes *Finale* hätte das Gesamtkonzept der Symphonie gesprengt. Richard Wagner war der Meinung, das leise Ausklingen des Satzes mit der kurzen Gretchen-Reminiszenz, »ohne alle gewaltsame Aufmerksamkeitserregung«, hätte genügt. Doch Liszt, angeblich beeinflusst von seiner Fürstin, hängte später noch den Schlusschor des *Faust II* an, wobei das Tenor-Solo auch nur das berühmte hinanziehende »Ewig Weibliche« in den Fokus der lichtstrahlenden Apotheose rückt. Vielen Kommentatoren gilt dieser Chor als ästhetisch fragwürdig, und in der Tat verkürzt er Goethes komplexen, vieldeutigen Schluss auf ein allzu simples Klischee. Die Symphonie endet damit ganz im Einklang mit unserem Festredner, der an

den Stufen des Denkmals auch davon schwärmte, wie Goethe »das Ideal der Weiblichkeit zum Ideal der Menschlichkeit erhob«.

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist es getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Von Pult zu Pult

September / Oktober 2021

»Rattle ist für das BRSO wie ein Sechser im Lotto«

Renate Ulm im Gespräch mit den Trompetern Hannes Läubin und Thomas Kiechle

RU *Wir sitzen in der Mariss Bar ...*

TK Hier hätten wir mit Mariss Jansons mal gemütlich sitzen sollen!

HL Schön, dass die Bar nach unserem ehemaligen Chefdirigenten benannt ist. Von hier aus sieht man den Platz, wo der Konzertsaal entstehen wird. Vergessen wird Jansons jedenfalls nicht.

TK Gut, er lebt als Legende weiter, aber die Erinnerung muss man auch wachhalten! Wenn der Saal Mariss Jansons' Namen tragen würde, wäre das richtig, denn er war der Ideengeber.

HL Und ohne die großartige Arbeit von Mariss Jansons gäbe es auch nicht Simon Rattle als Nachfolger.

RU *Hannes, nach über 25 Jahren hast Du offiziell das Orchester verlassen, in Zeiten der Pandemie war es ein recht stiller Abschied.*

HL Mein letztes Konzert vor ca. 100 Zuhörern leitete Franz Welser-Möst im Juli 2020 im Gasteig. Das Publikum verlor sich fast in dem riesigen Saal. Thomas hielt eine unglaublich bewegende Rede. In dem Moment war es gut, dass wenig Publikum anwesend war, weil ich mich so zusammenreißen musste. Da das Konzert am Odeonsplatz 2020, mein letztes offizielles Konzert, abgesagt wurde, war es dann doch ein seltsames Gefühl.

RU *Hannes war eine Konstante im BRSO.*

TK Klar, man darf aber nicht anfangen, jemanden zu suchen, der Hannes ersetzen kann. Den Hannes muss niemand ersetzen, den kann auch niemand ersetzen. Martin [Angerer], auch Solo-Trompeter im BRSO, spielt anders als du, aber er spielt auch hervorragend. In den zwanzig Jahren, die wir zusammengespielt haben, habe ich unglaublich viel von dir gelernt und dich immer wegen deiner großen Ruhe auf dem Podium bewundert. Die Ausstrahlung, die Atmosphäre, die von Dir ausging, hat der ganzen Trompeten-Gruppe, ja dem ganzen Blech gut getan. Wenn der Hannes dasaß, dann war allen klar, das Ganze läuft. Wenn Stress aufkam, dann machte er eine kurze Ansage auf seine ruhige Art, und alles war wieder geregelt. Das hat mich beeindruckt. Spielen kann doch jeder von uns, aber jeder einzelne bringt auch seine eigene menschliche Note mit ein. Und ich hoffe, dass wir etwas von diesem Geist, den Hannes uns vermittelt hat, bewahren können.

HL Das Menschliche spielt in einem Orchesterverband eine große Rolle. Man sitzt eng beieinander und sollte allen ohne Vorbehalte in die Augen sehen können, egal wie die Persönlichkeit tickt. Das Musizieren ist ja kein Bürojob, bei dem man sich gegenüber sitzt und jeder

an etwas anderem arbeitet, sondern wir machen gemeinsam Musik. Die menschliche Wärme, auch die zwischen Dirigent und Musikern, überträgt sich auf die Musik. In einem der ersten Konzerte in Luzern unter Mariss Jansons' Leitung spürte man schon, welche starke Verbindung zwischen Orchester und Maestro entstanden war, und diese Verbundenheit ging direkt aufs Publikum über. Ich bin überzeugt, dass Simon Rattle den Chef-Posten auch deshalb gerne angenommen hat, weil das Orchester eine so positive Ausstrahlung hat. Ich habe in vielen Orchestern gespielt, aber das BRSO ist von allen das netteste.

RU Wie oft seid ihr schon im Pyjama mit geschlossenen Augen vor der Haustüre gestanden und habt Trompete geübt? Das nämlich erzählt der Trompeter in Fellinis Film »Die Orchesterprobe«.

HL Jede Nacht, immer wenn ich heimkomme, spiele ich fünfmal Tatarati. (*lacht schallend*). Nee, also wirklich nicht. Dann macht man irgendwas falsch. Ja, es gibt Situationen, in denen ich nachts aufgewacht bin und gedacht habe, morgen wird es heftig. Inzwischen passiert das nicht mehr.

TK Ich musste nachts noch nie rausrennen, um zu üben (*lacht*). Was aber passieren kann, ist, dass man im Orchester geistig wegstirbt, weil man lange nichts zu spielen hat. Das ist mir in der *Walküre* unter Barenboim passiert: Ich spielte Erste Trompete, da hat man zu Beginn viel zu tun und dann 40 Minuten keinen Ton zu spielen, bis die Schwertmotive kommen. Ich bin geistig abgedriftet. Plötzlich wachte ich auf, genau zehn Takte vor Einsatz ...

HL Ja also, das reicht doch!

TK (*singt*) »Notung! ... Zeig deiner Schärfe schneidenden Zahn, heraus aus der Scheide zu mir höhöhö!« – da bin ich aufgewacht und habe dann die Stellen gespielt, aber im Frack und nicht im Pyjama (*lacht*).

RU *Fellinis Trompeter behauptet auch, dass die Trompete immer etwas Endgültiges und Wichtiges zu sagen hat. Empfindet ihr das auch so?*

TK Man kann sich nie verstecken. Ich bin ja Zweiter Trompeter im BRSO, da dränge ich mich auch nicht so oft in den Vordergrund. Man hört die Zweite Trompete auch nicht immer unbedingt heraus, aber für den Ersten Trompeter daneben ist es trotzdem wichtig. Also stimmt es.

HL Als Solo-Trompeter kann ich noch so toll spielen, wenn es links und rechts nicht funktioniert, ist alles nichts. Wenn bei der Bruckner-Symphonie die Tuba nicht genau stimmt, könnte ich mit noch so gutem Spiel nichts ausrichten. Es ist immer ein Miteinander. Natürlich hat man mal eine exponierte Stelle, und dann kucken alle hin. Da muss ich auch gar nicht den Finger heben, wenn ich gekiekt habe, weil es jeder gesehen und gehört hat (*lacht*). Aber das ist normal, das gehört dazu. Als Trompeter will man zeigen, was man kann – wie ein Sportler auch. Gut, der Sportler will gewinnen, wir hingegen wollen einfach nur gemeinsam gute Musik machen.

RU *Wie ist es denn um das Nervenkostüm des Trompeters bestellt?*

HL Innendrin sieht es manchmal schon aufgewühlt aus.

TK Nervosität hat man nicht nur am Anfang seiner Laufbahn, das ist jetzt immer noch so.

HL Das ist wie eine Gratwanderung: Wenn man keine Nervosität mehr empfindet, sollte man aufhören, denn dann gibt es auch keine Emotionen mehr. Wenn das Nervenkostüm nicht solide ist und die Nervosität überwiegt, kann aber auch keine Emotion aufkommen, denn dann würden wir dauernd darüber nachdenken, ob der nächste Ton danebengeht. Ich übe jeden Tag, das hilft auch für die Sicherheit und den Kopf, aber je mehr Jahre man hinter sich hat, desto weniger muss man sich etwas beweisen. Daher macht das Spielen immer größeren Spaß und Freude.

RU *Gibt es in eurem Musikerleben eine peinliche Situation, an die ihr euch ungern erinnert?*

HL (*Lange Pause des Nachdenkens*) Da fällt mich nichts ein.

RU *Keine Antwort ist in diesem Fall auch eine Antwort (beide lachen).*

HL Man fühlt sich höchstens peinlich berührt, wenn irgendetwas mit dem Instrument nicht funktioniert. Ich erinnere mich an eine *Sinfonia domestica* beim NDR-Orchester mit Fernsehen, mein Bruder Bernhard war an der Zweiten Trompete. Wir haben kurz vor Ende eine Stelle, für die ich den Trigger am dritten Zug brauche, den hat es mir aber durch den Druck herauskatapultiert. Bernhard, der wusste, dass ich den Trigger brauche, stand auf, ging die zwei Etagen runter und holte mir den Zug. So konnte ich dann die Partie wunderbar beenden. Im Video des Konzerts sah ich dann meinen Bruder zweimal durchs Bild schleichen (*beide lachen*).

RU *Wird in der Trompetengruppe von allen dasselbe Instrument gespielt?*

TK Wir spielen fast immer deutsche Trompete. Sie ist unser Instrument. Das ist der Klang, den wir in unserem Orchester haben wollen. Für Gershwin spielen wir aber auf der amerikanischen Trompete, und für die französische Musik nehmen wir die französische Trompete. Es hat sich auch ergeben, dass wir die Instrumente vom gleichen Hersteller spielen, da sie sich klanglich besser ergänzen.

RU *Hannes war schon verabschiedet, spielte aber bei den Konzerten mit Thielemann und Rattle schon wieder mit.*

TK Bei guter Führung darf er gern wieder mitspielen (*beide lachen*).

HL Ich habe insgesamt 45 Jahre im Orchester gespielt, also mit 18 Jahren angefangen, das ist mein tägliches Brot. Es gibt nichts anderes für mich.

RU *Ist also etwas Wehmut dabei, dass es jetzt nicht mehr so regelmäßig ist?*

HL (*seufzt*) Ja, natürlich! Letztens habe ich wieder auf dem Odeonsplatz gespielt, so wie all die Jahre zuvor – das war einfach toll!

RU *Wie seht ihr die Zukunft mit Simon Rattle?*

TK Wir freuen uns darauf! Wir haben die letzten Jahre schon mit Simon Rattle gearbeitet, diese Beziehung ist also langsam entstanden, es gab ja viel zu beschnuppern. Und die Ergebnisse waren immer großartig wie bei der Walküre. Er wird auch vor seiner offiziellen Zeit öfters hier sein. Allein wie er sich jetzt schon einbringt, was er macht, wie viele Ideen sprudeln – gerade für den Platz, wo im Moment noch das Riesenrad steht –, das motiviert nach einer Zeit wie der Pandemie.

HL Rattle ist für das BRSO wie ein Sechser im Lotto mit Zusatzzahl. Definitiv! Das ist wirklich genial.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf brso.de sowie weiterhin in den Programmheften.

BIOGRAPHIEN

François-Frédéric Guy

»Beethoven ist das Alpha und Omega meines Künstlerlebens«, ist auf der Website des französischen Pianisten François-Frédéric Guy zu lesen. Seine international gefeierten Interpretationen aller Beethoven-Klaviersonaten, der Klavierkonzerte sowie der Kammermusik mit Klavier bilden einen Schwerpunkt seines Wirkens. Auch auf CD hat sich François-Frédéric Guy dem Werk Beethovens intensiv gewidmet: 2013 erschienen die 32 Klaviersonaten, gemeinsam mit Tedi Papavrami spielte er sämtliche Violinsonaten, mit Xavier Philips das Gesamtwerk für Cello und Klavier ein. In der Doppelrolle als Solist und Dirigent arbeitet François-Frédéric Guy eng mit der Sinfonia Varsovia und dem Orchestre de chambre de Paris zusammen, bei dem er von 2017 bis 2020 Artist in Residence war. 2020 erschien die Aufnahme der Beethoven-Klavierkonzerte mit der Sinfonia Varsovia unter seiner Leitung. Regelmäßig ist François-Frédéric Guy als Orchester-

leiter vom Klavier aus auch mit Konzerten von Mozart, Chopin und Brahms sowie in der laufenden Saison mit der Uraufführung des eigens für ihn komponierten Klavierkonzerts *Écoumène* von Aurélien Dumont zu erleben. Zu den weiteren Schwerpunkten seines Repertoires gehören Bartók, Liszt und Prokofjew sowie die zeitgenössische Musik. Er arbeitet mit den Komponisten Ivan Fedele, Marc Monnet, Gérard Pesson, Bruno Mantovani und Hugues Dufourt eng zusammen und hob u. a. Mantovanis Doppelkonzert für zwei Klaviere aus der Taufe. Anlässlich des 75. Geburtstages von Tristan Murail bringt der Pianist Anfang 2022 dessen Zweites Klavierkonzert mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France in Paris zur Premiere, gefolgt von weiteren Aufführungen mit dem BBC Symphony Orchestra in London sowie dem NHK Symphony Orchestra in Tokio. Beim BRSO gibt François-Frédéric Guy in dieser Woche sein Debüt.

Ilker Arcayürek

Der in Istanbul geborene und in Wien aufgewachsene Tenor Ilker Arcayürek hat sich in den letzten Jahren zu einem angesehenen und vielseitigen Sänger entwickelt. Von 2009 bis 2013 war er Mitglied im Opernstudio des Opernhauses Zürich. Festengagements führten ihn ans Stadttheater Klagenfurt (2013–2015) und ans Staatstheater Nürnberg (2015–2018). Als Gast erhielt Ilker Arcayürek Einladungen zu den Münchner Opernfestspielen, ans Teatro Real nach Madrid, zu den Salzburger Festspielen, an die Wiener Volksoper und an die Oper Graz. 2019 gab der Tenor sein USA-Operndebüt als Nadir in Bizets *Les pêcheurs de perles* an der Santa Fe Opera. Höhepunkte der kommenden Spielzeiten sind u. a. Aufführungen von Schumanns *Das Paradies und die Peri* mit dem Symphonischen Chor Hamburg, Haydns *Schöpfung* mit dem WDR Sinfonieorchester und Rundfunkchor sowie Auftritte mit dem Orchestre des Champs-Élysées und dem Collegium Vocale Gent. An der Opéra National de Montpellier und an der Opera Vlaanderen wird er die Rollen des Ariel und des Pater Ecstasticus in Schumanns *Faust-Szenen* verkörpern. Ein besonderes Anliegen ist ihm das Lied. 2016 gewann Ilker Arcayürek den von der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie ausgerichteten International Art Song Competition. Er war »BBC Radio 3 New Generation Artist« und veröffentlichte 2017 mit dem Pianisten Simon Lepper sein erstes, hochgelobtes Soloalbum *Der Einsame* (2017) mit Liedern von Schubert. Ilker Arcayürek gastiert in den großen Liedzentren der Welt: in der Londoner Wigmore Hall, bei der Schubertiade in Hohenems, beim Edinburgh Festival, beim Heidelberger Frühling und in der Park Avenue Armory in New York. Erst kürzlich erschien sein zweites Schubert-Album *The Path of Life*. Bei Chor und Sinfonieorchester des BR trat er zuletzt 2019 mit Bruckners f-Moll-Messe unter Mariss Jansons auf.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Aufgrund seiner klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der 1946 gegründete Chor des Bayerischen Rundfunks höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten ihn nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker und die Sächsische Staatskapelle Dresden, aber auch Originalklang-ensembles wie Concerto Köln oder die Akademie für Alte Musik Berlin schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Herbert Blomstedt, Daniel Harding, Riccardo Muti, Robin Ticciati und Christian Thielemann. Von 2003 bis 2019 war Mariss Jansons Chefdirigent von Sinfonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Sein Nachfolger wird ab der Saison 2023/2024 Sir Simon Rattle sein. Zum Künstlerischen Leiter des Chores wurde 2016 Howard Arman berufen. In der Reihe *musica viva* (BRSO) sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen wurde der Chor mit zahlreichen hochrangigen Preisen geehrt. Außerdem erhielten die CD mit Beethovens *Missa solemnis* unter der Leitung von Bernard Haitink 2016 und die CD mit Rachmaninows *Glocken* 2019 beim Grammy Award Nominierungen in der Rubrik »Beste Choraufführung«. Der Aufnahme der *Glocken* unter der Leitung von Mariss Jansons wurde ein Diapason d'or zuerkannt.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

Philippe Jordan

Philippe Jordan stammt aus einer Schweizer Künstlerfamilie und ist seit September 2020 Musikdirektor der Wiener Staatsoper. Durch seine langjährige erfolgreiche Arbeit als Musikdirektor der Opéra national de Paris (2009–2021) und als Chefdirigent der Wiener Symphoniker (2014–2020) sowie durch zahlreiche Gastauftritte an den großen Opernhäusern und bei den führenden Orchestern der Welt hat er sich früh als einer der angesehensten Dirigenten seiner Generation etabliert. Seine Karriere begann er 20-jährig als Kapellmeister am Stadttheater Ulm. 1998 wechselte er als Kapellmeister zu Daniel Barenboim an die Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Von 2001 bis 2004 war er Chefdirigent des Grazer Opernhauses und des Grazer Philharmonischen Orchesters und debütierte während dieser Zeit u. a. an der Metropolitan Opera in New York, am Royal Opera House in London, am Teatro alla Scala in Mailand, an der Bayerischen Staatsoper in München, an der Wiener Staatsoper sowie bei den Festspielen in Baden-Baden, Aix-en-Provence, Glyndebourne und Salzburg. Von 2006 bis 2010 kehrte Philippe Jordan als Erster Gastdirigent an die Berliner Staatsoper zurück, zugleich leitete er wiederholt Vorstellungen am Opernhaus seiner Geburtsstadt Zürich, u. a. seinen ersten vollständigen *Ring des Nibelungen*. Im Sommer 2012 feierte Philippe Jordan mit *Parsifal* seinen Einstand bei den Bayreuther Festspielen, 2017 stand er am Pult der Neuinszenierung der *Meistersinger von Nürnberg* von Barrie Kosky, die er auch in den Folgejahren dirigierte, zuletzt im Sommer 2021. Seine erste Saison an der Wiener Staatsoper eröffnete Philippe Jordan mit *Madama Butterfly*, gefolgt von *Der Rosenkavalier*, *Le nozze di Figaro*, *Parsifal* und *Macbeth*. In der aktuellen Spielzeit dirigiert er in Wien Neuproduktionen von *Don Giovanni* und *Wozzeck* sowie Wiederaufnahmen von *Parsifal*, *Tristan*, *Der Rosenkavalier* und *Capriccio*. Auch an der Opéra national de Paris war Philippe Jordan mit einem breiten Repertoire zu erleben, u. a. mit *Moses und Aron*, *La damnation de Faust*, *Samson et Dalila*, *Lohengrin*, *Don Carlos*, *Les Troyens* und einem konzertanten *Ring des Nibelungen*. Höhepunkte seiner Arbeit mit den Wiener Symphonikern waren ein Zyklus mit Schubert-Symphonien, die Symphonien und Klavierkonzerte von Beethoven, die großen Messen und Oratorien von Bach sowie eine Gegenüberstellung der drei letzten Symphonien von Bruckner mit Werken von Kurtág, Ligeti und Scelsi im Wiener Musikverein. Gastkonzerte dieser Saison führen ihn u. a. zu den Berliner Philharmonikern, zum Israel Philharmonic Orchestra, zum Los Angeles Philharmonic, zum Boston Symphony Orchestra und zum Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks begrüßt Philippe Jordan in dieser Woche erstmals an seinem Pult.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
ULRICH HAUSCHILD
Orchestermanager
(Nikolaus Pont in Elternzeit)

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

DRUCK

alpha-teamDRUCK GmbH, München
Nachdruck nur nach Genehmigung

Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

TEXTNACHWEIS

Alexandra Maria Dielitz und Matthias Corvin: Originalbeiträge für dieses Heft; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 16./17./18. Mai 2013; Biographien: Vera Baur (Guy; Arcayürek; Jordan), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Chor; BRSO); Interview Hannes Läubin und Thomas Kiechle: Renate Ulm.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Schott Music, Mainz (Wagner);
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Liszt).