

HAÏM

**MOZART
HÄNDEL**

BEZUIDENHOUT

GUILMETTE

RAMEAU

Donnerstag 16.3.2017

Freitag 17.3.2017

2. Abo C

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.15 Uhr

EMMANUELLE HAÏM

Leitung

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

Klavier und Leitung des Klavierkonzerts von Mozart

HÉLÈNE GUILMETTE

Sopran

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Bedauerlicherweise musste Bernard Labadie aus persönlichen Gründen die Konzerte am 16./17. März 2017 absagen. Wir freuen uns und sind dankbar, dass sich mit Emmanuelle Haïm eine sehr gefragte Spezialistin für die Musik des 18. Jahrhunderts bereit erklärt hat, diese Konzerte kurzfristig und bei leicht geändertem Programm zu übernehmen. Aufgrund ihrer eingeschränkten Verfügbarkeit während der Probenzeiten wird der Solist Kristian Bezuidenhout Mozarts Klavierkonzert vom Flügel aus leiten.

KONZERTEINFÜHRUNG 18.45 Uhr

Moderation: Ilona Hanning

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 17.3.2017

Pausenzeichen:

Kristin Amme im Gespräch mit Kristian Bezuidenhout und Emmanuelle Haïm

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Georg Friedrich Händel

Concerto grosso G-Dur, op. 6 Nr. 1, HWV 319

- A tempo giusto
- Allegro
- Adagio
- Allegro
- Allegro

Georg Friedrich Händel

Auszüge aus der Oper »Rinaldo«

- Ouverture. Largo – Allegro – Largo – Gigue
- Aria di Almirena »Lascia ch'io pianga« aus dem 2. Akt

Wolfgang Amadé Mozart

Konzert für Klavier und Orchester A-Dur, KV 488

- Allegro
- Adagio
- Allegro assai

Pause

Georg Friedrich Händel

»Water Musick«, Suite Nr. 1 F-Dur, HWV 348

- Ouverture. Largo – Allegro
- Adagio e staccato
- Allegro
- Andante
- Minuet
- Air
- Minuet
- Bourrée und Hornpipe

Jean-Philippe Rameau

Suite aus »Dardanus«

- Ouverture
- Air gracieux
- Air de Vénus »L'Amour, le seul Amour«
- Menuet tendre en Rondeau
- Air d'une Phrygienne »Volez, Plaisirs, volez!«
- Tambourin I – Tambourin II
- Récitatif de Vénus »C'en est trop« – »Troubles cruels«
- Air de Vénus »Quand l'Aquilon fougueux«
- Bruit de guerre
- Ritournelle: Descente de Vénus
- Calme des sens
- Gavotte vive
- Chaconne

Brian Feehan – Laute

Peter Kofler – Cembalo

Zwischen den Akten

Zu Georg Friedrich Händels Concerto grosso, op. 6 Nr. 1

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1739

Uraufführung

Wahrscheinlich in der Pause vor der Londoner Premiere der *Ode for St Cecilia's Day* am 22. November 1739 im Theatre Royal, Lincoln's Inn Fields, unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

5. März 1685 in Halle (Saale) – 14. April 1759 in London

Nicht nur ein aufstrebender Komponist wie Georg Friedrich Händel aus Halle, auch ein junger englischer Edelmann musste wenigstens einmal in seinem Leben nach Rom reisen, und wenn er etwas auf sich hielt, krönte er seine Grand Tour mit Unterrichtsstunden bei Arcangelo Corelli. Unter den Reisenden der englischen »nobility« galt es nachgerade als schick, Corellis Lektionen genossen zu haben. In der Gegenrichtung brachten die aristokratischen Dilettanten des Meisters neueste Musikalien mit auf die Insel, doch erschienen seine Sonaten und Konzerte ohnehin bald auch in London, da die rasch überbordende Nachfrage, der unersättliche Markt, mit handschriftlichen Kopien kaum noch zu besänftigen war. Die Begeisterung der Engländer für den musikalischen »Erzengel« nahm beinahe religiöse Züge an und steigerte sich zum leidenschaftlichen »Corellian Cult«. Georg Friedrich Händel, ab 1727 britischer Staatsbürger, George Frideric Handel also rannte folglich in seiner späteren Wahlheimat London sperrangelweit offene Türen ein, als er seine *Twelve Grand Concertos* komponierte, die mit Corellis längst schon legendären Concerti grossi nicht allein die Opuszahl 6 teilen, sondern sich obendrein an deren reiner Streicherbesetzung (die in der Praxis allerdings oft um Bläser verstärkt wurde) und dem grundlegenden Wettstreit zwischen dem Concertino (dem »kleinen Konzert« der Solisten) und dem Concerto grosso (dem »großen Konzert« oder Tutti) orientieren.

Der geniale Pragmatiker Händel brachte dieses musikalische Opfer an den »Corellian Cult« zu einer Zeit dar, als er in England mit seinen italienischen Opern in eine Krise geraten war. Nicht etwa, dass er sich künstlerisch in eine Sackgasse manövriert hätte, nein, viel schlimmer, das Londoner Publikum begann sich in den Aufführungen der Opera seria zu langweilen. Aber Händel erkannte die Zeichen der Zeit, pachtete ein kleineres Theater in Lincoln's Inn Fields und wechselte im Spielplan vom italienischen Damma per musica zu englischen Oden und Oratorien. Um die Attraktivität seiner Darbietungen noch anzufachen, schrieb er im Herbst 1739 binnen eines Monats – vom 29. September bis 30. Oktober – die Concerti grossi op. 6, die er dann wie Zwischenaktmusiken in seine Oratorien einfügte und als »New Concerto's on several Instruments, never performed before« ankündigen ließ.

Das erste der zwölf *Grand Concertos*, in G-Dur op. 6 Nr. 1, vermischt nicht allein die Geschmäcker der Nationen, es steht auch zwischen den Epochen und über den Zeiten, retrospektiv und visionär, traditionsbewusst und neugierig zugleich. Händel schreibt im vierten Satz eine Doppelfuge, bei der das Thema spiegelbildlich mit seiner eigenen Umkehrung kombiniert wird; er huldigt der englischen »Consort music« des 17. Jahrhunderts mit einer »Fancy« (zweiter Satz), einer monothematischen Fantasie, setzt ein zweiteiliges Stück ans Ende in der Art der barocken Solo- oder Triosonate, um andererseits jedoch den Themendualismus zu erproben, die motivische und die »durchbrochene« Arbeit, wie sie später einmal den »klassischen Stil« prägen sollten. Händel spielt mit barocken Echo-Effekten (und deren mythologischen Assoziationen) ebenso wie mit musikalischen Gesprächsformen einer aufgeklärten Unterhaltung. Kurz-um – anders als etwa die Suiten der *Water Musick* könnten diese Concerti grossi mit Fug und Recht als »finest Symphonies« betrachtet werden: Zukunftsmusik aus dem Jahr 1739.

Erfolg mit »mächtiger Magie«

Zu Händels Ouvertüre und Arie aus *Rinaldo*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

1711

Libretto

Giacomo Rossi nach dem Epos *Das befreite Jerusalem* von Torquato Tasso

Uraufführung

24. Februar 1711 im Queen's Theatre am Haymarket in London

Lebensdaten des Komponisten

5. März 1685 in Halle (Saale) – 14. April 1759 in London

»Die Zuhörer wurden [...] dermaßen bezaubert, daß ein Fremder [...] sie alle miteinander für wahnwitzig gehalten haben würde. So oft eine kleine Pause vorfiel, schryen die Zuschauer: Viva il caro Sassone, es lebe der liebe Sachse!« Wie Händels erster Biograph John Mainwaring berichtet, war das Publikum des Teatro San Giovanni Grisostomo völlig aus dem Häuschen, als am 26. Dezember 1709 Händels *Agrippina* auf die Bühne kam. Ein solcher Sensationserfolg in Venedig, der traditionsreichen Opernstadt, dem Ziel vieler hochrangiger »Touristen«, konnte der Startschuss einer glänzenden Karriere sein. Und italienische Opern waren genau das, was der junge Händel komponieren wollte. Bereits im Juni 1710 war er Kapellmeister am Hof von Hannover. Dort gab es ein prachtvolles, modernes Opernhaus, das allerdings nicht mehr bespielt wurde. Händel nahm die Stelle trotzdem an, wohl weil der Kurfürst ihm Urlaub während der ganzen Jagdsaison gewährte. Schon im ersten Herbst ging Händel dann auf Reisen und gelangte, seinen Urlaub großzügig ausdehnend, im Dezember nach London. Da das Haus Hannover Anspruch auf den englischen Thron hatte, lag dieses Ziel gar nicht so fern.

Händel musste die Reise strategisch geplant haben, denn zugleich mit seiner Ankunft wurde auf der Londoner Opernbühne, eingeschmuggelt in ein Werk von Alessandro Scarlatti, ein Hit aus *Agrippina* gesungen. England verfügte über keine eigene Operntradition, aber die italienische Oper war gerade groß im Kommen. Der berühmte Kastrat Nicolò Grimaldi, genannt »Nicolini«, hatte das Fieber erst so richtig entzündet. Das Problem waren nur die Werke, die aus Italien importiert wurden, denn sie mussten teils übersetzt werden und eigneten sich wenig für die englische Bühne. Daher brauchte man eine eigens für London komponierte Oper, mit effektvoller Musik und spektakulären Bühneneffekten: So dachte jedenfalls Aaron Hill, der Impresario des Queen's Theatre am Haymarket, und Händel sollte dieses Kunststück zu Wege bringen. Als geeigneten Stoff wählte Hill die aus Torquato Tassos Epos *Das befreite Jerusalem* entnommene Geschichte vom Kreuzritter Rinaldo, der von der sarazenischen Zauberin Armida entführt wird. Mit feuerspeienden Drachen, lebenden Spatzen und prächtigen Kulissen war hier viel für die Augen geboten, und die heftigen Konflikte zwischen den Figuren ermöglichten eine Musik großer, leidenschaftlicher Affekte.

Wie der Librettist Giacomo Rossi erstaunt berichtet, war der komplette *Rinaldo* in zwei Wochen fertig: »Signor Hendel, der Orpheus unseres Jahrhunderts, gab mir kaum die Zeit zu schreiben, während er ihn in Musik setzte.« Allerdings verwertete Händel, wie gewohnt, bereits fertige Musik. Nicht weniger als 15 Nummern beruhen auf zumeist in Italien komponierten Werken: So stammt etwa die langsame Einleitung der Ouvertüre aus der Kantate *Aminta e Fillide*. Der Rest ist dagegen eigens für *Rinaldo* entstanden. Vielleicht wollte Händel das englische Publikum nicht mit einer langen französischen Ouvertüre langweilen, und so hat er sie in mehreren kleinen Sätzen angelegt. Das *Allegro* verfällt nach dem fugierten Beginn gleich in einen leichten, konzertierenden Stil, ist aber sehr kohärent über das prägnante Anfangsmotiv komponiert. Das *Largo* gibt der Oboe Raum für eine ausdrucksvolle Kantilene, das *Finale* ist eine kraftvoll tänzerische *Gigue*. Zu Händels größten Hits überhaupt gehört die Arie »Lascia ch'io pianga«, aber es ist kaum bekannt, dass er die Melodie bereits in seiner Hamburger Oper *Almira* (1705) als instrumentale *Sarabande*

verwendet hatte. In einem italienischen Oratorium taucht sie dann als Arie »Lascia la spina« wieder auf, gesungen von der Allegorie der Sinnenlust, die damit zu einem sündhaften »Carpe diem« verführen will. In *Rinaldo* singt sie nun Almirena, die Geliebte des Titelhelden. Mit den kurzen, abgerissenen, gleichsam melodisch stammelnden Phrasen fleht sie um ihre Freiheit, und der sie gefangenhaltende Sarazenenkönig Argante lässt sich auch von derlei »mächtiger Magie« erweichen. Tatsächlich wohnt dieser unglaublich schlichten Arie ein Zauber inne, der nur schwer zu erklären ist. Nach der wiederum sensationellen Premiere des *Rinaldo* am 24. Februar 1711 wollte jeder das Stück singen oder in einer Instrumentalbearbeitung spielen.

»Enorme Kräfte der emotionalen Vereinnahmung«

Zu Wolfgang Amadé Mozarts Klavierkonzert A-Dur, KV 488

Vera Baur

Entstehungszeit

Vollendet am 2. März 1786

Uraufführung

Wahrscheinlich im März oder April 1786

Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – 5. Dezember 1791 in Wien

Ein solistisches Entrée von größerer Melancholie und Verlorenheit ist kaum denkbar. Elf Takte lang entspinnt sich im langsamen Satz von Mozarts A-Dur-Konzert KV 488 ein Cantabile-Monolog im Klavier – verhangen traurig und überirdisch schön zugleich. Einsam tastet sich das fragile, von Chromatik und expressiven Intervallsprüngen durchzogene Gebilde im wiegenden 6/8-Takt des Siciliano voran, bis es in Takt 12 in die Geborgenheit des warmtönenden Orchesters eintauchen darf. Dort blüht ein neues Motiv auf, nur eine einfache ab- und aufsteigende Linie, melancholisch-schmerzhaft auch diese, aber so emphatisch gesungen von Violinen und Holzbläsern, dass sich eine leise Aura von Trost und Milde über die Musik legt. Dieser langsame Satz ist ohne Zweifel etwas Besonderes im Kosmos der Mozart'schen Klavierkonzerte. Als einziger trägt er die Tempovorgabe *Adagio*. Mozart bevorzugte für seine Mittelsätze das *Andante* – diese Bezeichnung findet sich mit Abstand am häufigsten, daneben in deutlich geringerer Zahl *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto* oder *Romanze*. Dass er in seinem A-Dur-Konzert ein *Adagio* wählt, verweist auf einen explizit anderen Charakter – dieses langsame Tempo muss zelebriert werden! Auch die Tonart fis-Moll ist eine solche Seltenheit in Mozarts Schaffen, dass hier von einer speziellen Klangabsicht des Komponisten auszugehen ist. Nach dem traumverlorenen Beginn des Satzes schließt sich ein bewegterer Mittelteil in A-Dur an. Der Ausdruck stiller Traurigkeit wird von einem heitereren, gleichwohl gedämpften Serenadenton abgelöst, Klavier und Orchester sind in inniger Zwiesprache verschlungen. Die Reprise des Anfangsteils bringt behutsame Abwandlungen, das zuvor nur dem Orchester zuge dachte zweite Thema wird nun auch vom Klavier variativ aufgegriffen, verliert aber nach und nach an Kraft. In der Coda scheint sich die Musik noch weiter in sich zurückzuziehen. Das Klavier streut selbstvergessen vereinzelte Harmonietöne über die Pizzicato-Begleitung der Streicher, am Ende dürfen die Holzbläser noch einmal das sanft ab- und aufsteigende zweite Thema spielen, und die allerletzten Klänge sind fast nur noch ein Hauch. Mit nur 99 Takten zählt dieses *Adagio* keineswegs zu Mozarts längeren langsamen Konzertsätzen, und dennoch entfaltet es »so enorme Kräfte der emotionalen Vereinnahmung«, dass es »innerhalb des Konzertes [...] eine eigene musikalisch-geistige Realität« schafft. (Attila Csampai)

Es ist erstaunlich, dass sich dieser so einzigartige Mittelsatz ausgerechnet in einem Konzert befindet, das in der Literatur gerne als ein Werk besonderer Gelöstheit und mustergültiger Klassizität beschrieben wird. Tatsächlich zählt KV 488 zu den beliebtesten und meistgespielten Klavierkonzerten Mozarts, und der vorherrschende Ton von Anmut, heiterer Eleganz und Leuchtkraft der Orchesterfarben macht dies nur allzu verständlich. Bei den Blasinstrumenten fehlen Oboen und Trompeten und damit die etwas härteren, brillanteren Farben, umso mehr stechen die

Klarinetten hervor und verleihen dem Klang Wärme und sinnliche Fülle. Auch der traditionell besonders positiv konnotierte Charakter der Tonart A-Dur – »glänzend, vornehm, freudig« (Hector Berlioz), ein Ton von »unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, [...] jugendlicher Heiterkeit und Gottesvertrauen« (Christian Friedrich Daniel Schubart) – ist in diesem Konzert mit »Noblesse eingefangen«, wie es Attila Csampai formulierte. In formaler Hinsicht besticht vor allem der Kopfsatz, ein singendes *Allegro*, mit einer geradezu idealtypischen Disposition der Abschnitte. »Niemals sonst hat er [Mozart] einen ersten Satz geschrieben von solcher Einfachheit der Struktur, von solcher ›Normalität‹ in der thematischen Relation von Tutti und Solo, von solcher Klarheit der thematischen Erfindung«, schrieb der Mozart-Forscher Alfred Einstein. Orchester- und Soloexposition präsentieren die beiden eher homogenen denn kontrastierenden Themen nacheinander und in großer Ebenmäßigkeit. Beide Formteile sind gleich gewichtet, in der Orchestereinleitung offenbart sich auf schönste Weise Mozarts Kunst des Wechselspiels von Streichern und Bläsern. Als einzige Irritation könnte die Sept »g« empfunden werden, die sich gleich in Takt 1 in das A-Dur des Hauptthemas schleicht. Die Durchführung bringt ein drittes Thema ein, das – lyrisch wie die ersten beiden – erneut keinen Kontrast ausbildet. Es bestreitet die Durchführung nahezu alleine und wird, nachdem es auf diese Weise zu so zentraler Bedeutung angewachsen ist, später in die Reprise aufgenommen. Nach einer kurzen Solokadenz – der einzigen in seinen Klavierkonzerten, die Mozart direkt in der Partitur ausgeschrieben hat – endet ein Satz, der mit seiner Kantabilität, Transparenz und Betonung der lichten Affekte den Hörer reich beschenkt.

Hat Mozart in diesem eröffnenden *Allegro* die für ihn so typischen, oft unvermittelten Stimmungsumschwünge und -eintrübungen sparsamer eingesetzt als üblich, um den Kontrast zur geheimnisvollen Traurigkeit des *Adagios* umso eindringlicher erlebbar werden zu lassen? Jedenfalls sind die Schnitte und Szenenwechsel an den Satzgrenzen in diesem Konzert von immenser Intensität. Geradezu dramatisch mutet der Übergang vom zweiten zum dritten Satz an. Das *Rondo*-Thema hebt so ungestüm, so funkensprühend an, dass die Schatten der fis-Moll-Welt augenblicklich vertrieben sind und die Musik mit aller Macht in die A-Dur-Helligkeit zurückgerissen wird. Atemlos und in rasanter Geschwindigkeit (*Allegro assai, alla breve*) entrollt dieses *Finale* eine weiträumige *Rondo*-Form, die mit ihrer überreichen Ideenfülle und dem feinsinnigen Spiel mit den Orchesterfarben ein wahres Feuerwerk entfacht. Gleichwohl sind dem mitreißenden Schwung und Witz dieses Finalsatzes auch Zwischentöne einkomponiert: Die beiden Couplets führen nach Moll (e-Moll und fis-Moll) und lassen die Spannungen des *Adagios* nachklingen. Doch die Sogwirkung ist dadurch nicht zu bremsen, die Musik mündet in eine Coda, die den furiosen Wirbel des Satzes nochmals bündelt und steigert. »Eine lebensbejahende Apotheose« sieht der Pianist András Schiff in diesem Schluss-*Rondo*, »vergleichbar einem großen Opernfinale«. Vielleicht hatte die zeitgleiche Arbeit an *Le nozze di Figaro* auf das A-Dur-Konzert abgefärbt? Jedenfalls zeigt KV 488 einmal mehr, wie sehr auch Mozarts Instrumentalmusik von seinem szenisch-dramatischen Denken geprägt ist – und von seinem ureigenen Streben, jedes einzelne musikalische Motiv, jede Phrase und jeden Umschwung aus der Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit menschlichen Empfindens zu gewinnen.

Das A-Dur-Konzert war, ebenso wie das wenig später (am 24. März) voll-endete Konzert in c-Moll KV 491, für die Fastenzeit des Jahres 1786 bestimmt und dürfte noch im März oder spätestens April im Rahmen einer eigenen oder fremden Akademie erstmals erklingen sein. Ein genaues Datum ist nicht belegt, für KV 491 gilt jedoch eine Aufführung in Mozarts eigener Akademie am 7. April im Theater »nächst der Burg« als wahrscheinlich. Gut dokumentiert hingegen ist, dass das A-Dur-Konzert zu jenen Werken gehörte, die Mozart für geeignet hielt, sie auch außerhalb Wiens bekannt zu machen. Als er im Sommer 1786 von seinem »liebsten freund« und »gesellschaftlicher [s]einer Jugend« Sebastian Winter, Kammerdiener des Fürsten Joseph Maria Benedikt Karl von Fürstenberg zu Donaueschingen, um Werke für den Hof ersucht wurde, bot er ihm eine Reihe von Symphonien, Kammermusikwerken sowie einige seiner jüngeren Klavierkonzerte (KV 453, 456, 451, 459 und 488) an. Seine »Durchlaucht« entschied sich u. a. für das A-Dur-Konzert und bekam von Mozart sogleich aufführungspraktische Vorschläge mitgeliefert, was zu tun sei, falls die Hofkapelle nicht über zwei Klarinetten verfüge. Ein »geschickter Copist« solle die Stimmen in »den gehörigen Ton übersetzen; wodann die erste mit einer violin, und die zwote mit einer bratsche soll gespielt werden.« Hier war Mozart ganz Pragmatiker und Kind seiner Zeit: Die lokalen

Gegebenheiten konnten jederzeit eine flexible Anpassung erforderlich machen. Die Idealgestalt indes ist in der Partitur festgehalten. Nur in drei Klavierkonzerten überhaupt schrieb Mozart seine geliebten Klarinetten vor: in den unmittelbar benachbarten Werken Es-Dur KV 482, A-Dur KV 488 und c-Moll KV 491 des Winters 1785/1786. Da die Bläsergruppe hier am kleinsten ist, verleihen sie gerade dem A-Dur-Konzert seinen ganz besonderen, samtweichen Klang.

Königliche Bootsfahrt als Event

Zu Georg Friedrich Händels *Wassermusik*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

1717

Uraufführung

17. Juli 1717 auf der Themse in London

Lebensdaten des Komponisten

5. März 1685 in Halle (Saale) – 14. April 1759 in London

Eigentlich war Händel nach England gekommen, um italienische Opern zu schreiben. Mit *Rinaldo* war ihm 1711 sogleich ein spektakulärer Erfolg beschieden, den er mit drei weiteren Werken auszubauen versuchte. Im Sommer 1715 lief mit *Amadigi* seine letzte Oper, dann schloss das King's Theatre am Londoner Haymarket seine Pforten: »Die Rebellion der Tories und Papisten ist der Grund, da der König und der Hof nicht gerne Menschenmengen aufsuchen. Aber man hofft, dass die Rebellion bald zerschlagen ist.« Unterstützt von einer schottischen Armee wollten die Aufständischen den nach englischem Gesetz unrechtmäßigen Thronanwärter James aus dem Haus der Stuarts einsetzen. Es ist verständlich, dass King George I. Angst hatte: Unter dem Schutz der Flotte und der Nacht war er 1714, damals noch Kurfürst von Hannover, nach London gekommen, um in politisch prekären Verhältnissen den Thron zu besteigen, der von Rechts wegen an das Haus von Hannover ging. Wahrscheinlich wäre er lieber dort geblieben. Immerhin konnte der Aufstand wirklich niedergeschlagen werden, und das King's Theatre nahm 1716 den Spielbetrieb wieder auf. Doch Händel schrieb vorerst keine Opern mehr, offenbar war ihm dieses von der großen Politik abhängige Gebiet zu unsicher geworden. Auf seine lose, vor allem aus einer jährlichen Rente bestehende Verbindung zum Königshaus mochte er nicht allein vertrauen. Er hielt sich an steinreiche Mäzene wie den Earl of Burlington und den Earl of Carnarvon. Statt der Oper verfolgte er eine Reihe anderer Projekte, darunter die Komposition einer deutschen Passion nach Barthold Heinrich Brockes. Daraus lässt sich schließen, dass er sich sogar eine Rückkehr nach Hamburg offenhalten wollte. Im Gefolge des Königs, der immer wieder gerne Hannover besuchte, verbrachte er 1716 einige Zeit in Deutschland.

King George fühlte sich wirklich nicht besonders wohl in England. Als absolutistischer Herrscher sozialisiert, musste er sich nun mit einem Parlament arrangieren und mit der Opposition der Tories herumschlagen. Innenpolitisch hatte er kaum Einfluss auf die Regierung, doch er trug immerhin dazu bei, ein außenpolitisch wichtiges Bündnis gegen Spanien auf den Weg zu bringen. Das spricht gegen sein Image als ausländischer »Dummkopf«. Daran war er allerdings nicht ganz unschuldig, da er sich beharrlich weigerte, englisch zu sprechen, und offiziell lieber französisch kommunizierte, wie es auf dem Kontinent üblich war (und wie es übrigens auch Händel tat). Auch seine weibliche Entourage trug nicht gerade zu seiner Wertschätzung bei: seine Mätresse Gräfin von der Schulenburg, aufgrund ihrer Statur »der Maibaum« genannt, sodann seine Halbschwester Madame von Kielmansegg, »der Elephant«. Zwischen diesen beiden Damen machte der König offenbar keine gute Figur. Weitaus beliebter in England war sein Sprössling George Augustus, der Prince of Wales, der sich in der Öffentlichkeit geschickt präsentierte und ein Händchen für glanzvolle Festivitäten hatte. Dass er offen gegen seinen Vater opponierte, führte gerade 1717 zu familiären Spannungen.

Um sein Image etwas aufzupolieren und womöglich den Prinzen auszustechen, ließ George I. im Sommer 1717 einen spektakulären Event auf der Themse veranstalten: eine königliche Bootsfahrt mit Musik. Derlei Vergnügungen hatte es schon zuvor in London gegeben, wohl inspiriert durch die traditionellen Nachtmusiken von Venedig, zu denen auf dem Canal Grande eine Menge Gondeln zusammenströmte. Diesmal jedoch sollte das feuchte Vergnügen alles Vorangegangene übertreffen und gezielt auf Öffentlichkeitswirkung ausgerichtet sein: Der königliche Haushofmeister Baron von Kielmansegg, der Ehemann des »Elephanten«, plante ursprünglich sogar ein kommerzielles Unternehmen mit dem Verkauf von Eintrittskarten. Dazu kam es nicht, aber die Berichte sind sich über den Andrang einig: »Die Anzahl der Boote war so groß, dass sozusagen der ganze Fluss bedeckt war.« Am ausführlichsten berichtet der preußische Gesandte Friedrich Bonet über das Ereignis am 17. Juli 1717: »Der Barke des Königs folgte jene mit den Musikern, etwa 50 an der Zahl, welche alle Arten von Instrumenten spielten, so Trompeten, Jagdhörner, Oboen, Fagotte, Querflöten, Blockflöten, Violinen und Bässe; es waren jedoch keine Sänger dabei. Die Musik hatte der berühmte Händel, ein gebürtiger Hallenser und wichtigster Hofkomponist seiner Majestät, eigens für diesen Anlass komponiert. Sie gefiel seiner Majestät so gut, dass er sie dreimal wiederholen ließ, obgleich jede Aufführung eine Stunde dauerte.« Weder die Menge an Musikern noch die Komposition eines eigenen Werkes scheinen bei derlei Anlässen üblich gewesen zu sein. Eine erst 2004 entdeckte Abschrift aus dem Jahre 1718 enthält 22 Einzelsätze, die zusammen tatsächlich eine Stunde ergeben, wenn auch die Anordnung nach Orchestrierung (zuerst die Sätze mit Hörnern, dann mit Trompeten, dann mit Flöten) nicht die ursprüngliche Folge widerspiegelt. Aber die *Wassermusik* war auch nicht in drei Suiten unterteilt, wie man bis zu dieser Entdeckung geglaubt hatte. Händel legte großen Wert auf die Abwechslung der Formen und Instrumentierungen. Dem kontinentalen Geschmack des Königs entsprechend – Hannover stand kulturell Frankreich nahe – folgen die Ouvertüre und die meisten Tänze französischem Muster, aber mit den »Hornpipes« und der »Country Dance« sollte auch dem englischen Geschmack geschmeichelt und die Verbundenheit des Königs mit seinem Volk gezeigt werden. Eine besondere Attraktion waren die in England noch wenig gebräuchlichen F-Hörner, deren heller, schmetternder Klang natürlich weit über das Wasser hallte. Dazu kamen die Trompeten als Instrumente königlicher Machtrepräsentation sowie die übrigen Blasinstrumente als effektiv wechselnde Farbpalette. Händel legte die Stücke akustisch sehr verschieden an, manche als dezente Hintergrunduntermalung, andere als Beschallung, die bis zu den staunend am Ufer stehenden Untertanen tragen konnte. Auf eher altertümliche Weise konzertieren die Instrumente in Gruppen, und statt auf kunstvolle Satztechnik setzte Händel auf möglichst prägnante Rhythmen und Melodien, so dass einzelne Sätze leicht zu Hits werden konnten.

Um acht Uhr abends starteten die Boote in Whitehall, ließen sich von der eingehenden Flut eine Strecke von gut vier Meilen flussaufwärts treiben, dann ging die königliche Gesellschaft in Chelsea an Land, um ein von Madame von Kielmansegg organisiertes Mitternachtsessen zu sich zu nehmen und weiterer Musik zu lauschen (wahrscheinlich den Sätzen ohne Hörner und Trompeten). Anschließend bestieg man wieder die Boote und ließ sich unter erneutem Abspielen der *Wassermusik* von der Strömung zurücktreiben. Erst um halb fünf in der Früh war der König wieder in seinem Palast. Das nächtliche Vergnügen blieb noch lange in Erinnerung, in Auszügen wurde Händels Musik immer wieder aufgeführt. 1725 wurde mit der Ouvertüre in F-Dur erstmals ein Stück gedruckt, und 1733 erschien eine größere Auswahl als *The Celebrated Water Musick*. 1743 kam die komplette Sammlung auf den Markt, allerdings nur als Bearbeitung für Cembalo. Anders als Händels Projekte für private Mäzene verschaffte ihm dieser öffentlich wirksame Auftrag einen großen Gewinn an Popularität, stärkte seine Bindung an das Königshaus und verhalf ihm zu Berühmtheit auch als Instrumentalkomponist. Selbst bei größeren Opernpleiten musste er nun nicht mehr um seine Existenz fürchten.

Ohne Eifersucht keine Spannung

Zur Tragédie lyrique *Dardanus* von Jean-Philippe Rameau

Alexander Heinzl

Entstehungszeit

1739 vollendet 1744 umgearbeitet (Neufassung des vierten und fünften Akts)

Libretto

Charles-Antoine Leclerc de La Bruère

Uraufführung

19. November 1739 in der Urfassung

1744 als »Nouvelle tragédie«

jeweils im Pariser Palais Royal mit dem Orchester der Académie Royale de musique

Lebensdaten des Komponisten

Getauft am 25. September 1683 in Dijon – 12. September 1764 in Paris

»Seit meinem 12. Lebensjahr habe ich mich brennend für die Bühne interessiert«, äußerte sich Jean-Philippe Rameau im Rückblick, von da an habe er den Weg dorthin nur durch Zufälle gefunden, durch Glück ebenso, und bei allen auftauchenden Zweifeln half ihm seine enorme Hartnäckigkeit. Tatsächlich trat Rameau 1733, im Alter von 50 Jahren, mit seiner Tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* erstmals als Opernkomponist hervor und begründete damit seinen späten Ruhm. Dabei war er im Frankreich Ludwigs XV. längst kein Unbekannter mehr. Man bewunderte ihn als Organisten und schätzte seine überaus vielgestaltige Musik für Clavecin, für das französische Cembalo. Zudem hatte er sich 1722 mit seiner Schrift *Traité de l'harmonie* als bedeutender Musiktheoretiker etabliert, indem er die Grundlagen der modernen, bis heute gültigen Harmonielehre formulierte. Wenn Eingeweihte heute von der Tonika sprechen, greifen sie auf das Vokabular Rameaus zurück, und den Quintsextakkord auf der vierten Stufe nennen die einen »Sixte ajoutée«, die anderen »Rameau'schen Sextakkord«. Doch als würden dem sattelfesten Theoretiker das Handwerk und die Kreativität des versierten Bühnendramatikers abgesprochen, verstummten trotz aller Opernerfolge nie die Kritikerstimmen, die ihm einen allzu gelehrten und schwer verständlichen Stil vorhielten – Vorwürfe übrigens, denen auch sein Zeitgenosse Johann Sebastian Bach ausgesetzt war.

Die Wurzeln Jean-Philippe Rameaus liegen in Dijon, wo er als achtetes von elf Kindern eines Organisten aufwuchs und das Metier von klein an kennenlernte. Schon in jungen Jahren assistierte er seinem Vater beim Orgeldienst, und als junger Mann wurde er zum Vertiefen seiner Kenntnisse nach Italien geschickt. Mit 19 Jahren hatte sich Rameau als Organist einen Namen gemacht und fand Anstellungen in verschiedenen Städten Südfrankreichs. Stationen waren Avignon, Clermont-Ferrand, 1706 schon ein kurzer Aufenthalt in Paris, dann wieder Dijon, Lyon und 1714 erneut Clermont-Ferrand. Dort hielt es ihn nicht lange, nicht einmal die Beförderung zum Maître de chapelle konnte ihn an die Stadt binden, denn es zog ihn nach Paris, in die Metropole der Wissenschaft und der Künste. Hier entstanden für diverse Gelegenheiten Tänze und Airs, so erlebte er im Théâtre-Italien den Auftritt zweier Indianer, die ihn zum Clavecin-Stück *Les sauvages* inspirierten. In dieser Zeit heiratete Rameau die deutlich jüngere Sängerin Marie-Louise Mangot und komponierte neben seinen *Suites de pièces de Clavecin* den Großteil seiner Kantaten und Motetten. Aber längst war er davon überzeugt, dass das Theater nur auf einen wartete: nämlich auf ihn. Der Versuch, 1727 mit Antoine Houdar de La Motte, dem Librettisten der damals gefragten Komponisten André Campra und André Cardinal Destouches, in künstlerischen Kontakt zu treten, scheiterte jedoch kläglich. Erst als ihn sein Freund, der Schriftsteller Alexis Piron, 1727 in den Kreis um den königlichen Generalsteuereinnahmer Alexandre Le Riche de la Pouplinière einführte, war das gesellschaftliche Eis gebrochen. Nun standen die Zeichen günstiger: Der Mäzen nahm Rameau unter seine Fittiche, ließ ihn in seinem Palast in der Rue Richelieu wohnen und erlaubte ihm, mit seinem Privatorchester zu arbeiten und zu experimentieren. Im Salon Pouplinière lernte er auch Voltaire kennen, den er sogleich für ein Opernprojekt begeistern wollte – aber vergeblich.

Nur wenige Tage nach Rameaus 50. Geburtstag also kam 1733 die Tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* im Palais Royal auf die Bühne. Damit stellte sich der Komponist sogleich in die Nachfolge Lullys. Selbstverständlich bemerkten die französischen Opernliebhaber sofort, wie ungleich vielfältiger und reicher seine orchestralen Ausdrucksmöglichkeiten waren. Wegen dieser beeindruckenden Musik erhob König Louis XV. Rameau in den Adelsstand samt großzügiger Pension. In Paris brach nun ein Streit zwischen den »Lullistes« und »Rameauneurs« (Voltaire) aus, also zwischen den Traditionalisten und den Neuerern, die sich unversöhnlich gegenüberstanden. Stein des Anstoßes waren hinsichtlich Rameaus Musik die zahlreichen Modulationen und die häufigen Dissonanzen sowie das Nebeneinander von Virtuosität und Gelehrtheit. Auch die weiteren Bühnenwerke *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737) und *Les Fêtes d'Hébé* (Ballett, 1739) bis hin zu *Dardanus* fanden bei den Fortschrittlichen große Anerkennung, während die Gegner Skandale provozierten, die in den Buffonistenstreit mündeten. Es ging nur noch um die theaterpolitische Frage, welche Oper den Vorrang habe – die italienische oder die französische ...

Die Tragédie en musique oder Tragédie lyrique *Dardanus* gehört der im absolutistischen Frankreich gepflegten, zentralen Bühnengattung der ernsten Oper an. Jahrzehnte zuvor von Komponist Lully und Dichter Philippe Quinault am Pariser Hof zur Blüte gebracht, vereint sie – anders als etwa die Opera seria in Italien mit ihrem stereotypen Wechsel von Rezitativ und Da-Capo-Arie – unter aufwändiger Bühnentechnik neben den Rezitativen und Arien auch Ballette, Szenen und Chöre. Das Libretto des Historikers, Diplomaten und Dramatikers Charles-Antoine Leclerc de La Bruère (1714–1754) allerdings galt von Anfang an als großer Schwachpunkt des Werks, weshalb es Rameau bei der Wiederaufnahme 1744 stark umgestaltete.

Bevor die Geschichte des Zeus-Sohnes und Troja-Gründers Dardanus beginnt, führt ein Prolog in die Welt der Mythologie. Venus feiert mit Amor und Freunden auf der griechischen Insel Kythera ein Fest. Die allegorische Figur der Eifersucht wird vorsorglich weggesperrt, doch nun sinkt alles vor Langeweile in den Schlaf. Die Erkenntnis reift, dass das amouröse Spiel ohne Verwirrungen und vergebliches Sehnen spannungslos und öde ist. Die Eifersucht wird also wieder befreit, erneut kommt lebhaftere Stimmung auf, und Amor kündigt das eigentliche Theaterstück an, in dem nun um die wahre Liebe und gegen die Eifersucht gekämpft wird: Iphise, die Tochter des phrygischen Königs Teucer, liebt den Göttersohn Dardanus und beklagt ihr Schicksal, denn sie wurde von ihrem Vater dem Heerführer Anténor versprochen. Den Verlauf der Tragédie beeinflussen neben den Hauptfiguren auch die übernatürlichen Kräfte eines Zauberers, eines Meerungeheuers und der Göttin Venus, die Dardanus sogar aus der Gefangenschaft befreit. Am Ende greift Venus abermals ein, um König Teucer davon zu überzeugen, dass es nur eine Vermählung geben kann: die von Iphise und Dardanus.

Benötigte man für die Handlung der ersten Fassung von 1739 mit ihren Ausflügen in die fantastische Welt der feuerspeienden Drachen und Deus-ex-machina-Rettung den vollen Einsatz aller Bühnentechnischen Möglichkeiten, die ganz der Tradition der Tragédie lyrique verpflichtet waren, so spiegelt die fünf Jahre später vorgenommene, grundlegende Überarbeitung zugleich die damalige Umbruchssituation der »Querelle des anciens et des modernes« wider. Gerade im dritten bis fünften Akt verzichtete Rameau auf alle fantastischen Elemente und brachte das Sprechtheater dramaturgisch wieder stärker zur Geltung. In den Umarbeitungen, der von 1744 wie einer späteren von 1760, in denen Rameau auch auf den Prolog verzichtete, schärfte er die Dramatik des Werks so nachhaltig, dass er mit dieser dritten Version des *Dardanus* tatsächlich den größten Erfolg für sich verbuchen konnte.

Wenn heute im Konzert eine Suite vornehmlich aus Orchesternummern musiziert wird, dann fällt das Augenmerk auf jenen Bereich, der auch heute noch als die Stärke Rameaus angesehen wird: seine vielgestaltige Formensprache, sein Sinn für feine Klangnuancen und besonders genaue Charakterisierung der Handlungsmomente, Stimmungen und Personen. Gerade die Ensemblesmusik mit ihrer Vorliebe für das Ballett war in der Tragédie lyrique wichtiger Bestandteil des Gesamtkonzepts. Auch wenn in den sehr aufwändig im Stichverfahren hergestellten Notenausgaben des *Dardanus* nur gelegentlich Andeutungen zur Instrumentierung der Musik zu finden sind, präzisiert Rameau an entscheidenden Stellen doch sehr genau, welches Klangbild er

sich vorgestellt hat. Neben dem für Frankreich typischen fünfstimmigen Streichersatz mit einer zweiten Viola (Haute-contre de violon) als Grundbesetzung treten Flöten, Oboen und Fagotte hinzu. Auch der Einsatz von Schlagwerk war absolut üblich und gibt Stücken wie etwa den beiden Tambourins zusammen mit der Flöte erst ihre ganz spezifische Klangfarbe. Den Ausklang der Oper wie auch der Suite bildet eine breit angelegte *Chaconne*, die alle beteiligten Instrumente vereint und dem Hörer ein letztes Mal Rameaus große gestalterische Meisterschaft beim Komponieren für Instrumentalensemble vor das innere Ohr führt: seine Kunst der Instrumentation und seine Kreativität, mit der er die schier endlosen Wiederholungen des viertaktigen *Chaconne*-Basses durch unzählige Motive und Affekte ausgestaltet. Schon damals bemerkte ein Zuhörer über *Dardanus*, das Werk sei »so voll von Orchestermusik, dass die Musiker drei Stunden lang nicht einmal die Zeit finden, zu niesen«.

BIOGRAPHIEN

Hélène Guilmette

Die kanadische Sopranistin Hélène Guilmette studierte zunächst Schulmusik und Klavier an der Université Laval in Québec, bevor sie sich ganz dem Gesang widmete und Unterricht bei Marlena Kleinman Malas in New York nahm. Gefördert wurde die junge Sopranistin vom Canada Council for the Arts, dem Conseil des Arts et des Lettres du Québec und von der Jacqueline Desmarais Foundation for young Canadian opera singers. Internationale Aufmerksamkeit erregte Hélène Guilmette 2004, als sie den Zweiten Preis des renommierten Königin-Elisabeth-Wettbewerbs in Brüssel gewann. Seitdem hat sie sich vor allem im Repertoire des Barock (Rameau und Händel) und der Klassik (Mozart) sowie im französischen Fach (Gounod, Massenet und Poulenc) einen Namen gemacht. Sie feierte Erfolge als Hébé, Phani und Fatime in Rameaus Oper *Les Indes galantes* und als Tellaire (*Castor et Pollux*) in Toulouse, als Pamina (*Die Zauberflöte*) in Brüssel, als Susanna (*Le nozze di Figaro*) in Lille, Montréal, Montpellier und am Pariser Théâtre des Champs-Élysées, als Sophie (*Werther*) im Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel, in Straßburg, Lille und an der Opéra national de Paris sowie als Schwester Constance in Poulencs Oper *Dialogues des Carmélites* an der Bayerischen Staatsoper in München, in Nizza und bei der Canadian Opera Company in Toronto. Einen weiteren Schwerpunkt ihres Schaffens bildet das Konzertrepertoire des 18. bis 20. Jahrhunderts. Sie begeisterte u. a. in Pergolesis *Stabat Mater* mit Andreas Scholl, in Poulencs *Gloria*, im Mozart-Requiem, in Händels *Messiah* und *Dixit Dominus* sowie in Haydns *Schöpfung*. Erst kürzlich debütierte die Sopranistin in einer konzertanten Aufführung als Belinda in Purcells *Dido and Aeneas* in der New Yorker Carnegie Hall. Weitere Stationen ihrer Laufbahn waren das Royal Opera House Covent Garden und das Barbican Centre in London, das Concertgebouw in Amsterdam, die City Recital Hall in Sydney sowie das Glyndebourne Festival, das Istanbul Music Festival und die Schubertiade in Schwarzenberg. Hélène Guilmette singt regelmäßig unter Dirigenten wie Bernard Labadie, Kent Nagano, Alain Altinoglu, Stéphane Denève sowie unter der Dirigentin Emmanuelle Haïm. Auf CD erschienen zuletzt gemeinsam mit Andreas Scholl die beiden Alben *Il duello amoroso* mit Werken von Händel und *Ode for the Anniversary of Queen Anne* mit der Akademie für Alte Musik Berlin sowie die Alben *Les amants trahis* mit Kantaten von Rameau und *L'heure rose* mit Liedern französischer Komponistinnen. In dieser Saison wird Hélène Guilmette u. a. mit Arien von Mozart und Strawinsky im Théâtre des Champs-Élysées in Paris sowie als Susanna an der Angers Nantes Opéra zu erleben sein.

Kristian Bezuidenhout

Der 1979 in Südafrika geborene Kristian Bezuidenhout ist heute einer der angesehensten Spezialisten für historische Tasteninstrumente, dabei aber gleichermaßen auf dem Konzertflügel zu Hause. Er wuchs in Australien auf, wo er seine Klavierausbildung begann. Später setzte er seine Studien an der Eastman School of Music im amerikanischen Rochester (Bundesstaat New York) fort. Nach anfänglichem Unterricht bei Rebecca Penneys auf dem modernen Klavier wandte er sich

früh den historischen Instrumenten zu und studierte Cembalo bei Arthur Haas, Hammerklavier bei Malcolm Bilson sowie Continuo-Spiel und Aufführungspraxis bei Paul O'Dette. International bekannt wurde Kristian Bezuidenhout im Alter von 21 Jahren, als er den Ersten Preis und den Publikumspreis beim Internationalen Wettbewerb Musica Antiqua in Brügge gewann. Kristian Bezuidenhout gastiert bei vielen namhaften Ensembles für historisch informierte Aufführungspraxis, wie dem Freiburger Barockorchester, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Orchestre des Champs-Élysées und Les Arts Florissants, aber ebenso bei den führenden Symphonieorchestern weltweit, u. a. beim Concertgebouworkest Amsterdam, beim Leipziger Gewandhausorchester oder beim Chicago Symphony Orchestra. Dabei zählt er Dirigenten wie John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Trevor Pinnock und Giovanni Antonini zu seinen Partnern. Vom Klavier aus tritt er auch selbst regelmäßig als Dirigent in Erscheinung, etwa bei The English Concert, beim Orchestra of the Eighteenth Century, beim Tafelmusik Baroque Orchestra, beim Collegium Vocale Gent, bei Juilliard415 und der Kammerakademie Potsdam. Mit Beginn der Spielzeit 2017/2018 wird Kristian Bezuidenhout an der Seite von Gottfried von der Goltz die Künstlerische Leitung des Freiburger Barockorchesters übernehmen, mit dem ihn seit vielen Jahren eine enge Zusammenarbeit verbindet. Gemeinsam veröffentlichten sie zuletzt die Mozart-Klavierkonzerte KV 413, 414 und 415. Die bereits 2012 erschienenen Konzerte KV 453 und 482 wurden mit einem ECHO Klassik in der Kategorie »Konzerteinspielung des Jahres« ausgezeichnet. Furore machte Kristian Bezuidenhout mit seiner Gesamteinspielung der Mozart-Klaversonaten auf dem Hammerklavier, für die er mit dem Diapason d'or, dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik und dem Cecilia Prize geehrt wurde. Auch als Liedbegleiter hat sich der Künstler einen Namen gemacht: Mit Mark Padmore spielte er Lieder von Haydn, Mozart und Beethoven sowie Schumanns *Dichterliebe* und *Liederkreis* op. 24 ein. Beim BR-Symphonieorchester debütierte Kristian Bezuidenhout 2012 beim Mozartfest in Würzburg mit Mozarts letztem Klavierkonzert B-Dur KV 595 unter der Leitung von Thomas Zehetmair.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »The world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Emmanuelle Haïm

Die französische Cembalistin Emmanuelle Haïm, die in England »The Ms Dynamite of French Baroque« genannt wird, studierte zunächst Klavier und Orgel, dann Cembalo und Generalbass in Paris und interessierte sich von Beginn an für die historisch informierte Aufführungspraxis. Sie gilt heute als eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten der Alte-Musik-Szene. Lange Zeit war die Pariserin »die« Continuospielerin im Ensemble Les Arts Florissants unter der Leitung von William Christie, der sie bald auch zu seiner musikalischen Assistentin heranzog. Auf seine Empfehlung hin assistierte sie später bei Simon Rattle. Um mehr dirigieren zu können, verließ

Emmanuelle Haïm im Jahr 2000 Les Arts Florissants und gründete ihr eigenes Ensemble Le Concert d'Astrée, das schnell an Renommee gewann und vielfach ausgezeichnet wurde. Zusammen gaben sie 2001 mit Händels *Rodelinda* ihr Debüt bei der Glyndebourne Touring Opera, auf das weitere Aufführungen in Glyndebourne folgten: u. a. Händels *Giulio Cesare* (2006) und Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (2008) in der Inszenierung von Peter Sellars. Unter Emmanuelle Haïms Leitung konzertierte Le Concert d'Astrée inzwischen sehr erfolgreich in ganz Europa, zuletzt im Théâtre des Champs-Élysées in Paris mit Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* (2017). Bald folgten Einladungen in die USA, wo sie 2007 als erste Frau am Pult der Lyric Opera in Chicago *Giulio Cesare* dirigierte und 2011 zum Los Angeles Philharmonic Orchestra eingeladen wurde. Vor Kurzem stand sie am Pult der Berliner und Wiener Philharmoniker (beim Lucerne Festival) mit Werken von Rameau bzw. Händel, den beiden musikalischen Grundfesten ihres Repertoires. Neben der Akademie für Alte Musik Berlin und Concerto Köln leitet Emmanuelle Haïm u.a. auch das City of Birmingham Symphony Orchestra und das Scottish Chamber Orchestra. Die Französin arbeitet mit den führenden Sängern und Barock-Experten zusammen wie Natalie Dessay, Sara Mingardo, Magdalena Kožená, Ian Bostridge und Philippe Jaroussky. Unter ihren CDs finden sich mit Le Concert d'Astrée viele Operneinspielungen wie Purcells *Dido and Aeneas*, Monteverdis *L'Orfeo*, Händels *Messiah* und auf DVD u. a. Mozarts *La finta giardiniera* und Rameaus *Hippolyte et Aricie*. Die CD Lamenti mit Rolando Villazón, Natalie Dessay, Véronique Gens und Joyce DiDonato wurde 2009 beim französischen Klassikwettbewerb als beste Aufnahme des Jahres ausgewählt. Emmanuelle Haïm hat mehrere Preise und Auszeichnungen erhalten, u.a. wurde sie 2007 Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London und 2009 Chevalier der französischen Ehrenlegion sowie Chevalier des Ordre des Arts et des Lettres. In dieser Woche gibt sie ihr Debüt beim BR-Symphonieorchester.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Wolfgang Stähr, Jörg Handstein, Vera Baur und Alexander Heinzel: Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien: Vera Baur (Bezuidenhout); Alina Seitz-Götz (Guilmette); Renate Ulm (Haïm); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Bärenreiter, Kassel (Händel, Mozart)

© Le Concert d'Astrée, Paris (Rameau)