

∨ ∕
BEL OHLAVEK

∨ ∕
KOZENA

○
MARTINŮ

∨ ∕
DVORAK

∕ ∨
JANACEK

Donnerstag 27.4.2017
Freitag 28.4.2017
5. Abo A
Philharmonie
20.00 – ca. 22.15 Uhr

Samstag 29.4.2017
4. Abo S
Philharmonie
19.00 – ca. 21.15 Uhr
16 / 17

JIŘÍ BĚLOHLÁVEK
Leitung

MAGDALENA KOŽENÁ
Mezzosopran

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

Do./Fr., 27./28.4.2017

18.45 Uhr

Sa., 29.4.2017

17.45 Uhr

Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 28.4.2017

Pausenzeichen:

Falk Häfner im Gespräch mit Magdalena Kožená und Jiří Bělohlávek

Konzert zum Nachhören (on demand):

Eine Woche abrufbar auf br-klassik.de

PROGRAMM

Bohuslav Martinů

Serenade Nr. 2 (Fassung für Kammerorchester)

- Allegro
- Poco Andante
- Allegro con brio

Leoš Janáček

Suite aus der Oper »Die Ausflüge des Herrn Brouček«

Auswahl, Zusammenstellung und Bearbeitung von Jaroslav Smolka

1. Einleitung. Ein später Abend
2. Mondwalzer
3. Vor dem Morgengrauen
4. Zwischen Traum und Wirklichkeit
5. Choral der Hussiten
6. Umzug der Sieger

Pause

Antonín Dvořák

»Biblische Lieder« für Singstimme und Orchester, op. 99

1. Wolken und Dunkel sind um ihn her
2. Du bist mein Schutz und mein Schild
3. Gott, höre mein Gebet
4. Der Herr ist mein Hirte
5. Gott, ich will dir ein neues Lied singen
6. Höre, Gott, mein Schreien
7. An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten
8. Wende dich zu mir und sei mir gnädig
9. Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen
10. Singet dem Herrn ein neues Lied

Leoš Janáček

»Taras Bulba«, Rhapsodie für Orchester

- Andrijs Tod
- Ostaps Tod
- Prophezeiung und Tod des Taras Bulba

»Eine Großnichte von Mozarts Leichtigkeit«

Zu Bohuslav Martinů Serenade Nr. 2

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

März 1932

Erste dokumentierte Aufführung

18. April 1939 in Prag mit Vladimír Hanousek, Jaroslav Šebek (Violine) und Antonín Hyksa (Viola)

Lebensdaten des Komponisten

8. Dezember 1890 in Polička (Ostböhmen / Österreich-Ungarn) – August 1959 in Liestal (Schweiz)

In Polička, einem kleinen Ort in der böhmisch-mährischen Provinz des Habsburger Reiches, kam am 8. Dezember 1890 Bohuslav Martinů, der große tschechische Komponist und Kosmopolit, der in seinem umfangreichen Œuvre nahezu alle Gattungen vereint, als Sohn eines Turmwächters zur Welt. Nach Anfängen als Stipendiat der Violin- und Orgelklasse am Prager Konservatorium und einer Tätigkeit als Geiger in der Tschechischen Philharmonie Prag suchte der angehende Komponist nach einer eigenen künstlerischen Identität jenseits der spätromantischen Musiksprache des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Im Neoklassizismus und in der französischen Schule fand er die erhoffte neue Perspektive und ging 1923 als freier Komponist nach Paris. Dort erhielt er im Kompositionsunterricht bei Albert Roussel die Bestätigung, auf dem richtigen Weg zu sein, mit ihm teilte er die Suche nach einer »musique pure«: »Ich kam zu ihm, um die Gesetzmäßigkeiten, die Proportionen, den Geschmack und den klaren und genauen Gefühlsausdruck zu suchen, Eigenschaften der französischen Kunst, die ich immer bewundert habe und die ich aufs Intimste kennenlernen wollte«, schrieb Martinů über seine Erfahrungen in *La Revue musicale* zum Tod von Albert Roussel 1937. Vermittelt wurden ihm hier Wesenszüge der französischen Musik wie »Ordnung, Klarheit, Maß, Geschmack und ein direkter, exakter und sinnvoller Ausdruck«, so der Komponist weiter. Seine Pariser Jahre, die mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der Flucht ins Exil in die USA am 10. Juni 1940 endeten, waren für Martinů eine ungemein vielseitige und produktive Schaffensphase. Mit fast allen musikalischen Strömungen und Entwicklungen setzte er sich auf innovative Weise auseinander, vom Jazz bis zum Neoklassizismus, von Experimenten mit elektronischen Instrumenten oder vergessenen Instrumenten wie dem Cembalo bis zu vorklassischen Musikformen oder folkloristischen Elementen. Es entstanden einsätzig symphonische Werke, Chorstücke, Opern, aber auch Kammermusik, wie Streichtrios oder sein Zweites Streichquartett.

In dieser Zeit besann sich Martinů auch zunehmend auf Mozart, den er seit seiner Kindheit zutiefst bewunderte. Schon seine Erste Serenade für Kammerorchester, die er im November 1930 in Paris komponierte und seinem Lehrer Roussel widmete, besticht in ihren vier Sätzen mit einem klassischen Formgefühl und charmantem Divertimento-Charakter. Pierre-Octave Ferroud, der Gründer der hochengagierten Pariser Komponistenvereinigung »Société Triton«, der auch Martinů angehörte, nannte sie deshalb »eine Großnichte von Mozarts Leichtigkeit«.

Eine Bezeichnung, die auch auf die später entstandene *Serenáda II* vom März 1932 zutrifft. Sie trägt im Autograph außerdem den Untertitel *Aubade (Morgenmusik)* und ist Teil einer Reihe von insgesamt vier *Kleinen Serenaden*, allesamt unbeschwerte Unterhaltungsmusiken für verschiedene Instrumentalbesetzungen voller spontaner Einfälle und formal überschaubar – »schlichte, aber geistreiche Miniaturen, in der Tonsprache ganz klassisch«, so der Musikforscher Harry Halbreich in seiner Martinů -Biographie von 1968.

Martinů schuf sie frei nach dem Vorbild von Mozarts *Divertimenti*. Die *Serenáda II*, deren erste verbürgte Aufführung am 18. April 1939 in Prag stattfand (mit Vladimír Hanousek, Jaroslav Šebek und Antonín Hyksa), besitzt mit nur zwei Violinen und Viola die kleinste Besetzung dieses Serenaden-Zyklus – eine Tendenz zur formalen Beschränkung, die dem Komponisten damals sehr

entgegenkam: »Martinůs Neigung für kleine, zusammengesetzte Ensembles sowie für klassische Formen, die im Wesen homophonen Charakter mit Betonung des rhythmischen Elements haben, bestätigte seine damalige große Vorliebe für Kammermusik«, schrieb 1964 sein langjähriger Freund und Biograph Miloš Šafránek.

In dieser nicht einmal acht Minuten langen neoklassizistischen Serenade Nr. 2 für drei Streicher hat Martinů seinen Anspruch verwirklicht, den er seit seiner Jugend angestrebt, in Paris erprobt und 1941 in seiner autobiographischen Skizze postuliert hatte: »Einen persönlichen, unmittelbaren, vollendeten Ausdruck einzig durch Musik zu erreichen suchen, und nur mit Hilfe musikalischer Ausdrucksmittel zu arbeiten.«

Im Konzert wird die ursprüngliche Besetzung für Streichtrio meist um eine verstärkte Streichergruppe von Violinen und Bratschen erweitert. Die Ecksätze sind rhythmisch betont, das eröffnende *Allegro* gibt sich verspielt-musikantisch, heiter und sprühend. Das beschließende *Allegro con brio* ist rustikaleren Zuschnitts, mit rhythmischen Verschiebungen, burschikos-zupackend, insistierend und markant. In der Mitte steht ein beseeltes *Poco Andante* mit einer schwelgerischen Melodie – wie ein Volkslied nach alter Art samt einem volksmusikartigen Bordun im Mittelteil.

Martinůs Serenade steht dem Marionettenstil seines Märchenballetts *Špalíček* vom Herbst 1931 nahe, und zugleich ist der Geist des »böhmischen Musikantentums« (Harry Halbreich) spürbar. Denn in Paris wuchs die Sehnsucht nach der musikalischen Sprache seiner böhmisch-mährischen Heimat, nach den Menschen und Orten dort: »Ein Künstler, und vor allem ein Musiker, hat immer die Möglichkeit, zur ganzen Welt von seinem Volk nicht nur zu sprechen, sondern kann in seinem Werk auch nach Hause zurückkehren und alle grüßen und ermuntern, die auf eine Nachricht warten, was wir hier draußen tun«, bekannte Martinů Ende 1939. Und weiter: »Ein Künstler kann mit seiner Seele und mit seinem Werk in die Heimat zurückkehren; für Töne und Musik und Liebe zur Heimat ist weder ein Raum noch die größte Entfernung ein Hindernis.« Dabei schlägt sich Martinůs Verbindung mit seiner Heimatstadt Polička, die er immer wieder in den Ferien besuchte, nicht nur in einem bloß folkloristischen Charakter nieder: »Denn die stilistischen Merkmale seiner Musiksprache knüpfen nicht unmittelbar an die Melodik und Rhythmik des tschechischen und mährischen Volksliedes an. Viel enger ist seine Anlehnung an die volkstümliche Poesie und deren Gedankenreichtum, die für ihn unter dem Mantel scheinbarer Alltäglichkeit und anspruchslosigkeit eine Quelle kostbarer Kraft bedeutete«, äußerte Jaroslav Mihule in seiner 1966 in Prag erschienenen Martinů-Würdigung.

Und Martinů selbst, der Kosmopolit, der lange Jahre in Prag, Paris und New York lebte und 1952 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt, bevor er ein Jahr später wieder nach Europa zurückkehrte und seine letzten Lebensjahre – auf Einladung des Musikers und Mäzens Paul Sacher – in der Schweiz verbrachte? Wie stand er zu diesen vermeintlich simplen Inspirationen des Alltags? Sie bedeuteten ihm eine Quintessenz seines kompositorischen Schaffens, wie er 1942 in einem Einführungstext zu seiner Ersten Symphonie erläuterte: »Meine Gedanken haften an Gegenständen und Erlebnissen, die geradezu alltäglich einfach und jedem Menschen nahe sind [...]. Und vielleicht ermöglichen uns gerade diese Dinge, leichter durch das Leben zu gehen und uns, wenn wir ihren wirklichen Wert begreifen, dem höchsten Grad des Denkens zu nähern.«

Käferchens Mondfahrt

Zur Suite aus Leoš Janáčeks *Die Ausflüge des Herrn Brouček*

Christoph Schaller

Entstehungszeit

Oper: 27. März 1908 – 12. Dezember 1917;

Suite: 1999 (Arrangement: Jaroslav Smolka)

Widmung der Oper

Tomáš Garrigue Masaryk

Uraufführung der Oper

23. April 1920 in Prag; deutsche Erstaufführung 1959 in München

Lebensdaten des Komponisten

3. Juli 1854 in Hukvaldy (Mähren / Österreich-Ungarn) – 12. August 1928 in Moravská Ostrava

»Ich habe viel über die Möglichkeit nachgedacht, Ihren Brouček der deutschen Bühne zu gewinnen. [...] Der erste Teil (Mond) wäre mit einigen dramatischen Änderungen übersetzbar. Der zweite Teil (15. Jahrhundert) scheint mir unmöglich«, schrieb der Schriftsteller Max Brod 1920 an Leoš Janáček. Brod, der sich vor allem mit der Edierung der Werke Franz Kafkas einen Platz in der Literaturgeschichte gesichert hat, war in den 1910er Jahren auch zu einem der wichtigsten Förderer des mährischen Komponisten geworden. Er machte ihn in einflussreichen Kreisen bekannt und übersetzte seit dessen erster großer Oper *Její pastorkyňa* (der er in der deutschsprachigen Fassung den bekannteren Namen *Jenufa* gab) alle folgenden bedeutenden Bühnenwerke Janáčeks, von *Katja Kabanová* über *Das schlaue Fuchslein* bis hin zu *Aus einem Totenhaus*. Nur eben mit den so harmlos wirkenden *Ausflügen des Herrn Brouček* (»Herrn Käferchen«) konnte sich Max Brod nicht anfreunden und verweigerte letztlich die Übersetzung. Wahrscheinlich trug diese Absage dazu bei, dass der *Brouček* nach der Erstaufführung 1959 in München auf deutschsprachigen Bühnen sehr selten gespielt wurde. Aber auch in Prag, dem Ort der Uraufführung von 1920, konnte sich das Stück nicht länger als eine Saison auf den Spielplänen halten. Diese Leerstelle füllt zumindest auf musikalischer Seite die (erst) 1999 von dem tschechischen Komponisten und Musikwissenschaftler Jaroslav Smolka arrangierte Konzertsuite, die Janáčeks wundersam-kaleidoskopische Klangsprache und kompositorischen Witz erhält.

Warum aber waren Broučeks Ausflüge für Max Brod so unübersetzbar und für viele Theaterdirektoren auch in Janáčeks Heimat so wenig attraktiv? Das satirische »Setting« der Oper lässt das zumindest noch nicht erahnen: Ein Betrunkener schläft nach einer durchzechten Nacht auf dem Nachhauseweg ein und unternimmt in seinen rauschhaften Träumen zwei Ausflüge, erst zum Mond und dann ins Prag des 15. Jahrhunderts. Doch diese Ausflüge sind keineswegs so harmlos, wie sie scheinen, sondern stecken voller Mehrdeutigkeiten und historisch-politischer Botschaften im Kontext ihrer Entstehung. Brouček – der Betrunkene –, ein rechtschaffener Bürger und Hausbesitzer im Prag des späten 19. Jahrhunderts, führt ein ziemlich bequemes Leben. Dank seiner Mieteinnahmen hat er am Ende des Tages immer noch genug Geld übrig, um bei ausgiebigem Bier- und Bratenkonsum den Alltag zu vergessen (*I. Einleitung. Ein später Abend*). Vielleicht hat er es sogar ein bisschen zu gemütlich in seinem Leben, denn vor lauter Sorgenfreiheit gerät er in einer Vollmondnacht auf dem (hörbar etwas ver stolpern) Heimweg von der Kneipe ins Träumen – auf dem Mond würde es wohl weder lästige oder säumige Mieter noch sonstige irdische Probleme geben. Schon wenig später findet sich Brouček, dem Pilsner Bier sei Dank, tatsächlich auf dem Mond wieder. Ohne zu bemerken, dass der Ausflug nur das Produkt seiner betrunkenen Phantasie ist, kommt er ins Gespräch mit den Mondbewohnern, die äußerlich erstaunliche Ähnlichkeiten mit seinen irdischen Mitmenschen aufweisen. Tatsächlich kümmert sich hier niemand um Mietverträge oder ähnlich profane Belange, denn hier gilt's nur der Kunst. Zu Broučeks Verwunderung ergehen sich die Mondianer in stundenlangen, um sich selbst kreisenden ästhetischen Diskussionen zu schwerelos schwebender Walzermusik (*II. Mondwalzer*). Entsetzt stellt Brouček fest, dass zu den weltlichen Dingen, die auf dem Mond keinen Platz haben, auch der Verzehr von Schweinswürsten gehört wie überhaupt jede Form der Nahrungsaufnahme, die hier einfach durch das Betrachten von Kunstwerken ersetzt wird. Als Broučeks mitgebrachte

Verpflügung Ekel und Entsetzen bei den Mondbewohnern auslöst, wird es ihm schließlich zu bunt. Bevor die Situation eskaliert, besteigt er einen Pegasus und entkommt Richtung Erde.

Nach Janáčeks ursprünglicher Planung sollte es zunächst bei diesem einen Ausflug des Herrn Brouček bleiben. Die Vorlage dafür lieferte eine Erzählung von Svatopluk Čech, die Janáček 1908 als Stoff für eine neue Oper auswählte. Allerdings verlief die Arbeit mehr als schleppend: Vor allem die Umwandlung der Geschichte Čechs in ein passendes Textbuch verursachte erhebliche Verzögerungen. Nicht weniger als sieben verschiedene Librettisten waren teilweise gleichzeitig damit beauftragt. Und das nicht, weil Janáček hier eine neuartige kollektive Form der Kunstproduktion erproben wollte, sondern weil er mit so gut wie keinem der Vorschläge zufrieden war und sie selbst großflächig überarbeitete, collagierte und in ihnen nach klingenden Worten suchte – nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Duktus und Melodie der Sprache der zentrale Ausgangspunkt für Janáčeks Komponieren waren (als Konsequenz schrieb er nach dem *Brouček* alle seine Libretti gleich selbst). Die Arbeit geriet in den Jahren zwischen 1910 und 1913 mehr und mehr ins Stocken, und die vielen mitmischenden Hände verwischten zunehmend auch den satirischen Fokus – für Janáček sollte Brouček vor allem eine karikierte, negativ gezeichnete Figur werden, doch dessen Unverständnis für die abgehobene L'art-pour-l'art-Ästhetik der Mondbewohner kann durchaus auch sympathisch empfunden werden. So blieb das halbfertige Werk einfach auf Janáčeks Schreibtisch liegen und war auf dem besten Weg, Fragment zu bleiben.

Neuen Schwung bekam das Brouček-Projekt erst wieder 1916. Endlich war es gelungen, den Direktor des Prager Nationaltheaters Karel Kovařovic, der Janáček bis dahin bei seiner Spielplangestaltung nicht beachtet hatte, von einer Aufführung der *Jenůfa* zu überzeugen, die bis dahin nur in Janáčeks Heimat Brno (Brünn) Erfolge gefeiert hatte. Damit war Janáček von der mährischen Peripherie ins kulturelle Zentrum Böhmens vorgedrungen. Doch nicht nur Kovařovics Haltung, sondern auch die gesellschaftliche Stimmung in Tschechien hatte sich während der Kriegsjahre entscheidend verändert. Die Niederlage des deutschen Kaiserreichs und Österreich-Ungarns, zu dem das Königtum Böhmen gehörte, zeichnete sich immer deutlicher ab. Aus dem Exil unterstützten die Mitglieder des »Comité d'action tchèque à l'étranger« Edvard Beneš und Tomáš Garrigue Masaryk die sich formierende nationale Unabhängigkeitsbewegung der Tschechoslowaken von der seit Jahrhunderten andauernden habsburgischen Fremdbestimmung. Auf der Suche nach einer historischen Fundierung des entstehenden Nationalbewusstseins besann man sich u. a. gerne zurück auf einen der vermeintlich tschechischsten Tschechen, den die Geschichte zu bieten hatte: den Theologen und Vorreiter der Reformationsbewegung Jan Hus (1369–1415), der 100 Jahre vor Martin Luther in Landessprache predigte, mit seinen unorthodoxen Lehrmeinungen den Zorn der deutschen Machthaber Böhmens auf sich zog und dafür auf dem Konzil von Konstanz schließlich verbrannt wurde. Die folgenden Kriege der aufständischen Hussiten gegen den deutschen König Sigismund stilisierte man zum Vorbild für den tschechischen Befreiungskampf zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese Stimmung griff Janáček, selbst ein begeisterter Anhänger der nationalen tschechischen Sache, bereitwillig auf und sah darin eine Chance, den unfertigen Ausflug des Herrn Brouček doch noch auf die Bühne zu bringen. Er adaptierte innerhalb weniger Monate des Jahres 1917 eine weitere Geschichte Svatopluk Čechs über Brouček, um sie als zweiten Teil der Mondfahrt anzufügen (diesmal zur Sicherheit nur mit Hilfe eines einzigen Librettisten), und widmete die Oper schließlich Tomáš Garrigue Masaryk, der nur wenig später erster Staatspräsident der Tschechoslowakei werden sollte.

In derselben durchzechten Nacht, nach seiner Rückkehr vom Mond und einem kurzen Intermezzo in der Realität, gerät Brouček nun also erneut ins Halluzinieren. Diesmal erwacht er im Jahr 1420 im Lager der Hussiten, die Prag gegen die deutsche Armee unter König Sigismund verteidigen. Und Brouček soll mit in die Schlacht ziehen. Der kann mit einer derart von religiösen Idealen geleiteten Rebellen-gemeinschaft wenig anfangen – warum sollte er sein Leben riskieren, wo doch für ihn selbst außer dem Tod womöglich nichts dabei herausspringt? Nicht nur seine egoistische Einstellung lässt Brouček den Hussiten suspekt erscheinen, auch sein elaboriertes, neuzeitlich-urbanes Tschechisch bringt ihn in den Verdacht, ein Spion der Deutschen zu sein. Diese Anschuldigungen kann Brouček gerade noch entkräften, aber vor der Schlacht drückt er sich trotzdem. Als die siegreichen Hussiten nach dem Kampf zurückkehren und, begleitet von prachtvoll-

archaischer Choralmusik, zur Teynkirche ziehen (V. *Choral der Hussiten* und VI. *Umzug der Sieger*), fliegt Brouček schnell als Deserteur auf und soll hingerichtet werden. Glücklicherweise erwacht er kurz vor der Vollstreckung aus seinem Traum.

Am 23. April 1920 kamen die beiden zusammengefügte *Ausflüge des Herrn Brouček* zum Mond und ins 15. Jahrhundert schließlich in Prag zur Uraufführung. »Wir finden so viele Broučeks in unserer Volke, wie es Oblomows im russischen Volke gab. Ich wollte, dass uns ein solcher Mensch widerwärtig werde, dass wir ihn auf Schritt und Tritt vernichten, erwürgen – aber vor allem in uns selbst, damit wir in der himmlischen Reinheit des Geistes vor unseren nationalen Märtyrern wiedererstehen«, hatte Janáček 1917 in einem Feuilletonartikel für die Brünner Zeitung *Lidové noviny* geschrieben und damit erneut bekräftigt, wer das Ziel seiner Satire sein sollte und warum. Broučeks Passivität und Egoismus in einer Situation, in der er für die Unabhängigkeit seines Vaterlandes kämpfen sollte, machen ihn angesichts der Herausforderungen, vor denen die junge Tschechoslowakei zur Entstehungszeit des Stücks stand, für Janáček zur Negativfigur. Diese Sichtweise ist aber nur in diesem historischen Kontext verständlich. Broučeks Realismus und Pragmatismus, im Gegensatz zum religiösen Eifer der Hussiten, erscheint heute vielleicht als viel angemesseneres Verhalten. Von den *Ausflügen des Herrn Brouček* bleibt deswegen vor allem der unbändige musikalische Einfallsreichtum und Witz, mit dem Janáček in seiner einzigen »komischen« Oper die absurden Begegnungen Broučeks mit den ihm völlig fremden »Außerirdischen« vertont. Broučeks betrunkenes Stolpern über den Hradschin, die grotesk-skurrielen Künsteleien der Mondbewohner und schließlich auch die Kampfgesänge der Hussiten, die auf tatsächlichen Chorälen der Zeit basieren, zeichnen ein musikalisches Panorama, das die ganze Vielseitigkeit der Tonsprache Janáčeks eindrucksvoll demonstriert.

»Beten muss man diese Lieder«

Zu Antonín Dvořáks *Biblischen Liedern*

Angelika Rahm

Entstehungszeit

5. – 26. März 1894 (Klavierfassung);
eigene Orchestrierung: 4. bis 8. Januar 1895

Uraufführung der Orchesterfassung

4. Januar 1896 im Prager Rudolfinum unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

8. September 1841 in Nelahozeves bei Prag – Mai 1904 in Prag

Die *Biblischen Lieder* brachten, zusammen mit einem Missverständnis über das Honorar, das sonst so freundschaftliche Verhältnis zwischen Antonín Dvořák und seinem Verleger Fritz Simrock ins Wanken. »Sie haben eine merkwürdige Art, mit mir zu handeln!«, polterte Simrock in seinem Brief vom 9. September 1894, dem Gipfelpunkt der Auseinandersetzung: »Sie verkaufen mir 10 Lieder, sagen mir aber nicht, dass diese Lieder nur tschechischen Text haben, der für mich und für die ganze Welt (mit Ausnahme Böhmens) total wertlos ist! Dann setzen Sie endlich die deutschen Bibelstellen darunter, die aber wieder kein Mensch in Deutschland oder sonst wo singen wird! Und dann verlangen Sie gar von mir, ich hätte das ›früher‹ (!) sagen sollen. Ja, wann denn? Ich habe, im Vertrauen auf Ihr Angebot, dass Sie mir deutsche und zwar gute deutsche Texte schicken (weil Sie längst wissen, dass ich andere nicht gebrauchen kann), die Lieder angenommen. Sie sind aber total wertlos für mich und wenn Sie sie zurückhaben wollen, so stehen sie Ihnen mit Vergnügen zu Diensten.«

Ohne den verlegerisch-ökonomischen Ansichten des Absenders nachträglich Recht geben zu wollen – immerhin sagen sie nichts über die kompositorische Qualität aus –, zählen die *Biblischen Lieder* in der Rezeption bis heute tatsächlich zu den vernachlässigten Werken Antonín Dvořáks, auf dem Konzertpodium wie in Forschung und Literatur. Sie stehen eindeutig im Schatten seiner populären Werke, nicht nur der amerikanischen Periode, in der u. a. die *Symphonie aus der Neuen*

Welt, das Cellokonzert, die *Amerikanische Suite* A-Dur und das Streichquartett F-Dur entstanden. Im bis dato nicht vollständig auf Deutsch veröffentlichten Briefwechsel äußerte sich der Komponist nicht zum entstehungsgeschichtlichen Hintergrund der *Biblischen Lieder*, auch deshalb kann die wichtige Frage nach dem Anlass oder den Motiven für diese muttersprachlichen Psalmen-Vertonungen wohl nicht endgültig beantwortet werden. Allerdings ist folgende Bemerkung des Komponisten gegenüber einem Schüler aufschlussreich: »Nicht nur singen, beten muss man diese Lieder.« Wirft man zudem einen genaueren Blick auf seine Persönlichkeit und die damalige Lebenssituation, lassen sich einige erhellende Aspekte zusammenfügen.

Dvořák sprach und schrieb sowohl Tschechisch wie Deutsch und vertonte zwei seiner Liederzyklen (*Zigeunermelodien* op. 55 von 1880, *Vier Lieder* op. 82 von 1888) auf deutsche Übersetzungen ursprünglich tschechischer Texte. Stolz darauf, Böhme zu sein, war er ein Nationalist ohne Chauvinismus oder, wie sein Freund Johannes Brahms erleichtert feststellte, »kein fanatischer Böhme« (durchaus bemerkenswert im aufblühenden tschechischen Nationalismus). Er dirigierte seine Werke auch in der Hauptstadt der Donaumonarchie, in Deutschland, Russland sowie England und agierte geradezu kosmopolitisch, als er sich entschied, das Angebot einer mehrjährigen Lehrtätigkeit in Amerika anzunehmen. Für die Leitung des National Conservatory of Music eignete er sich vor der Überfahrt im September 1892 mit Hilfe eines Privatlehrers ein brauchbares Englisch an.

Seine Lage im New Yorker Frühjahr 1894 erscheint zwiespältig: auf der öffentlichen Seite die großen Erfolge als Komponist und Dirigent sowie die Anerkennung als Direktor des Konservatoriums und Professor für Komposition, auf der privaten Seite die – vor allem finanziellen – Sorgen als Familienmensch und Vater von sechs Kindern. Die Folgen der im April 1893 ausgelösten Wirtschaftskrise in den USA bekam auch Dvořák zu spüren, als die Präsidentin des von ihr 1885 gegründeten National Conservatory of Music seine Gehaltszahlungen zunächst nicht regelmäßig und ab Dezember 1893 überhaupt nicht mehr tätigen konnte. Trotz inständiger Bitten, Mahnungen und zuletzt der Drohung, über diesen Umstand nicht länger das Gesicht wahren zu können, erhielt Dvořák über Monate hinweg kein Geld – was ihm größte Probleme verursachte, hatte er doch für die Miete und den Lebensunterhalt seiner großen Familie aufzukommen. Diese schwierige Situation verstärkte die alarmierende Nachricht aus Prag vom bedrohlichen Gesundheitszustand seines alten Vaters. Verständlich, dass ihm »maßlos bange nach der Heimat« war, wie seine Schwägerin am 25. Februar 1894 in einem Brief berichtete: »Bei meiner Abreise aus New York, als mich alle aufs Schiff begleiteten, brach Dvořák in Tränen aus und sprach zu mir: ›Wenn ich könnte, führe ich mit Ihnen, sei's auch im Zwischendeck.«

In dieser schwierigen Zeit schuf Dvořák zehn Vertonungen von Psalmtexten der so genannten *Kralitzer Bibel*, einer freien poetischen Übertragung der Heiligen Schrift ins Tschechische. Die zehn *Biblischen Lieder* in zwei Heften für eine tiefe Solostimme mit Klavierbegleitung entstanden innerhalb von nur drei Wochen, zwischen dem 5. und 26. März 1894. Vieles spricht dafür, dass die von ihm selbst getroffene Auswahl der Psalmen von seiner sorgengeplagten und heimwehkranken Seelenlage beeinflusst war und wohl auch vom Gefühl des persönlichen Verlustes angesichts des Todes der befreundeten Musikerkollegen Peter I. Tschaikowsky und Hans von Bülow. Geht es zu weit, im Text des als erstes komponierten Liedes (Nr. 7: »An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten« – »Wie könnten wir des Herrn Lied singen in fremdem Lande?«) eine Parallele zwischen dem in Babylon gefangenen Volk Zion und der in der New Yorker Fremde lebenden Familie Dvořák zu sehen?

Allerdings können die *Biblischen Lieder* die Folie des biographischen Hintergrunds auch gut entbehren, denn schon durch die Auswahl und Kombination der einzelnen Verse aus dem Buch der Psalmen verlieh ihnen der Komponist etwas Überpersönliches, Allgemeingültiges.

Inhaltlich lassen sich in den geistlichen Gesängen vier thematische Schwerpunkte ausmachen: Während der Zyklus mit dem Bekenntnis frommer Furcht vor der Allmacht Gottes eröffnet wird, flehen die Lieder 3, 6 und 8 um göttliche Gnade und Erlösung aus irdischem Leid. Die Lieder 2, 4 und 9 geben Zeugnis vom unerschütterlichen Vertrauen auf Gottes Hilfe und münden in den Nummern 5 und 10 (also in den jeweiligen Schlussnummern der beiden Hefte) in den Lobpreis des Schöpfers.

Die musikalische Umsetzung überrascht durch ihren im Vergleich zu Dvořáks früheren Liedern völlig neuen Tonfall. Die Wirkung der *Biblischen Lieder* beruht auf der Reduzierung der musikalischen Mittel und der unbedingten Ausrichtung auf den (tschechischen) Text. Verinnerlicht,

schmucklos, nüchtern, fast karg und stellenweise an begleitete Rezitative erinnernd, streben sie nicht nach Effekt, vielmehr lenkt die Schlichtheit in Gesangslinie und Begleitung die Konzentration ganz auf die Gedankentiefe der Texte.

Er glaube, so Dvořák im April 1894, er habe »in den Liedern das Beste geschrieben, was ich bis jetzt auf diesem Gebiete geleistet habe«. Doch was sein erster Biograph Otakar Šourek an ihnen rühmte – »die Vollkommenheit, mit welcher die musikalische Stilisierung jedes einzelnen Liedes vom Gesichtspunkt der Deklamation den Geist der tschechischen Sprache voll respektiert« –, bereitete seinem Verleger einige Schwierigkeiten: Die Anzahl potenzieller Käufer von tschechischen Liedern war begrenzt, eine Übersetzung dringend erforderlich. Doch die deutschen Bibelstellen passten nicht unter die musikalische Deklamation.

»Die *Biblischen Lieder* haben wir Herrn Dr. Brahms vorgelegt, der sich sehr für alles interessiert, was von Ihnen erscheint«, berichtete Simrock im August 1894. »Wir baten ihn auch um seinen Rat wegen des deutschen Textes und ob wir Ihre Übersetzung [Dvořák hatte Moses Mendelssohns Psalmenübersetzung von 1783 vorgeschlagen und auch teilweise ausgeführt] oder diejenige unseres Leipziger Korrektors nehmen sollten. Herr Dr. Brahms schickt uns nun die Lieder zurück und schreibt wegen des Textes: ›Streichen Sie nach Belieben die eine oder die andere Übersetzung; es bleibt auf alle Fälle etwas sehr Unerfreuliches stehen.«

Trotzdem wurde im Laufe der folgenden Monate eine einvernehmliche Lösung gefunden, wie Dvořáks Schreiben vom 28. Dezember 1894 an Simrock zu entnehmen ist: »Wenn die Lieder fertig sind, so schicken Sie sie mir bitte. Aber es muss bald sein. Ich will dieselben auch für kleines Orchester (und Stimme natürlich) zurechtstellen. Die Sänger haben heutzutage so was lieber – und dann ist es etwas Neues – Lieder mit Orchester.«

Schon wenige Tage später, vom 4. bis 8. Januar 1895, arbeitete er die Partitur der ersten fünf *Biblischen Lieder* mit Begleitung eines kleinen Orchesters aus. Diese Version erlebte ihre Uraufführung am 4. Januar 1896 unter der Leitung des Komponisten im Prager Rudolfinum, und zwar bei jenem denkwürdigen Konzert, das als Gründungskonzert der aus Musikern des Prager Nationaltheaters entstandenen Tschechischen Philharmonie in die Geschichte eingegangen ist. Den Gesangspart übernahm der ebenfalls am Prager Nationaltheater engagierte Bariton František Šír.

Die Instrumentierung der übrigen fünf Lieder führte Dvořák nicht mehr selbst aus. Sie liegen in zwei Versionen vor, in der (im heutigen Konzert erklingenden) 1929 bei Simrock herausgegebenen Fassung von Vilém Zemánek und in der 1960 edierten Version von Jarmil Burghauser und Jan Hanuš im Prager Verlag Supraphon.

Nikolaj Gogol: »Taras Bulba«

Handlung

Die Handlung der 1835 erschienenen und zum *Mirgorod*-Zyklus gehörenden Novelle spielt im 16./17. Jahrhundert, während der ukrainischen Befreiungskriege gegen die polnische Fremdherrschaft. Im Mittelpunkt steht der kampfeslustige und kampferprobte Haudegen Taras Bulba, ein Idealvertreter des ukrainischen Kosakentums. Seine beiden Söhne sind gerade aus Kiew, wo sie als Seminaristen die geistliche Schule absolvierten, an den väterlichen Hof zurückgekehrt. Ostap, der Erstgeborene, ähnelt seinem Vater im verwegenen Auftreten, sein jüngerer Bruder Andrij zeigt sich empfindsamer und gefühlsbetonter. Schon am nächsten Tag nimmt sie der Vater mit ins Lager der Kosaken, um sie mit deren Lebens- und Kampfgewohnheiten vertraut zu machen. Auf diese Weise geraten sie in einen Feldzug gegen die Polen, bei dem sich Ostap als kühner Kämpfer beweist. Während der Belagerung der von den Polen gehaltenen Stadt Dubno, deren Bewohner die Kosaken entweder aushungern oder in der Schlacht auslöschen wollen, schleicht sich eines Nachts eine Frau zu Andrij und gibt sich als Dienerin jener jungen und schönen adeligen Polin zu erkennen, in die sich Andrij in Kiew verliebt hatte. Sie fleht um Hilfe für ihre Herrin, die dem Hungertod nahe sei. Dies zu verhindern, schleicht sich Andrij mit Proviant durch einen unterirdischen Gang in die belagerte Stadt und läuft so aus Liebe zum Gegner über. Beim verzweifeltsten Ausbruch der Belagerten trifft Andrij, nun für die Polen kämpfend, auch auf seinen Vater. Dieser stellt ihn, heißt ihn vom Pferd steigen und erschießt ihn mit den Worten:

»Stillgehalten und nicht gemuckst! Ich habe dich gemacht, ich mach dich jetzt auch kalt!«
(Übersetzung: Aufbau Verlag, 1952) Nachdem er von einer Verwundung genesen ist, macht sich Taras Bulba auf die Suche nach seinem Sohn Ostap, den die Polen gefangengenommen haben. Mit Hilfe eines jüdischen Händlers kommt er verkleidet nach Warschau, es gelingt ihm aber nicht, Ostap aus dem dortigen Gefängnis zu befreien. So wird er hilfloser Zeuge von dessen Folter und Hinrichtung. Als Ostap angesichts des Todes nach seinem Vater schreit, gibt sich ihm dieser zu erkennen und taucht danach in der verblüfften Menge unter. In zahlreichen Schlachten rächt er den Tod seines Sohnes grausam an den Polen. Als er in solch einem Gemetzel seine Tabakspfeife verliert, sie aber keinesfalls den Feinden überlassen will, fällt er selbst in deren Hände. Aber noch während er, an einen Baum gefesselt, den Flammentod erleidet, ruft er seinen Kosaken zu, wie sie sich aus der polnischen Umzingelung durch einen kühnen Sprung in den Fluss retten können. In einem letzten Aufschrei prophezeit er die Unbesiegbarkeit des Vaterlandes und des orthodoxen Glaubens.

Aus Liebe zu Russland

Zu Leoš Janáčeks *Taras Bulba*

Angelika Rahm

Entstehungszeit

1915 – 29. März 1918

Widmung

»Unserem Heere«

Uraufführung

9. Oktober 1921 in Brünn

Lebensdaten des Komponisten

3. Juli 1854 in Hukvaldy (Mähren / Österreich-Ungarn) – 12. August 1928 in Moravská Ostrava

Die Russland-Begeisterung des tschechischen Nationalisten Leoš Janáček wuchs auf seiner ersten Reise ins Zarenreich. 1896 besuchte er dort seinen Bruder, der sich in St. Petersburg niedergelassen hatte. Damals sprach er kaum einen russischen Satz, als er später noch zweimal wiederkam, hatte er die Sprache gelernt. Zuhause in Brünn wurde Janáček Mitglied im 1898 gegründeten »Russischen Zirkel«, in dem vor allem die russische Sprache und Literatur gepflegt wurden, und in seinen privaten Bücherschränken standen viele originalsprachige Dichtungen, u.a. von Puschkin, Dostojewski, Tolstoi, Tschekow, Ostrowski und Gogol. Sie wurden ihm zur wichtigen Inspirationsquelle, so für die Opern *Katja Kabanová* nach Ostrowski und *Aus einem Totenhaus* nach Dostojewski, für das Erste Streichquartett nach Tolstois *Kreutzerersonate* oder das *Märchen* für Klavier und Violoncello, dem eine Erzählung des Puschkin-Zeitgenossen Wassili Schukowski zugrunde liegt. Eine geplante Vertonung von Tolstois *Anna Karenina* kam über einige Skizzen nicht hinaus. Ende des Jahres 1904 und im März 1905, während des russisch-japanischen Krieges, las Janáček im Original Nikolaj Gogols Novelle über den Kosaken--Ataman (Heerführer) Taras Bulba. Zu dieser Zeit notierte Janáček Anmerkungen zur Übersetzung diverser Passagen sowie einige Notenzeichen in das Buch, die sein Interesse an der Sprachmelodie dokumentieren. Warum ihn gerade dieses Werk fasziniert hat, erscheint einem heutigen Leser nur schwer nachvollziehbar, zu sehr löst der Text mit seinen eindeutig frauenverachtenden, kriegsverherrlichenden und antisemitischen Zügen Befremden aus. Janáčeks Blick konzentrierte sich jedoch, wie er selbst bekannte, ganz auf die Hauptfigur und deren Vision von der unüberwindbaren Kraft des russischen Volkes. Als Schlüssel zum Verständnis könnte ein Zitat von Tomáš Garrigue Masaryk, dem Gründer der Tschechoslowakischen Republik, dienen. Er charakterisierte die Stimmung seiner sich im Habsburgerreich unterdrückt fühlenden Landsleute in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg so: »Die öffentliche Meinung war unkritisch russophil, man erwartete von den Russen und ihren Kosaken die Befreiung.« Und wirklich ging es Janáček um ein gleichermaßen persönliches wie politisches Bekenntnis, als er sich – auf die Ereignisse des Ersten Weltkriegs reagierend – zehn Jahre später erneut dem Sujet zuwandte und daraus eine balladenartige, ursprünglich als »slawisch« bezeichnete Orchester-Rhapsodie formte.

In der ersten Fassung wurde das Werk bis Juli 1915 ausgeführt. Im Frühjahr 1918, als sich bereits der Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie abzeichnete, erhielt es die dreiteilige Endfassung mit dem hymnisch-freudigen Ausklang. Die drei Sätze der Rhapsodie mit ihrer expressiven Klangsprache spiegeln die zentralen Szenen der Novelle wider: Der erste Satz (*Andrijs Tod*) beginnt mit Andrijs nächtlichem Gang in die belagerte Stadt Dubno, das zarte Solo des Englischhorns kündigt – »dolce con dolore«, also »süß und schmerzlich« – von seiner Sehnsucht nach der Geliebten. Gleich darauf verraten die drohenden Triolen der Violoncelli und Kontrabässe seine Angst, entdeckt zu werden, während ferne Orgelklänge und Sturmglocken die Gebete und Nöte der Belagerten zum Ausdruck bringen. Ein *Allegro vivo* mit stockenden Rhythmen in den Holzbläsern schildert Andrijs Unruhe, als er durch die Schar der hungernden Menschen zum Haus der Geliebten eilt. Nun entwickelt sich (*Adagio*) eine mitreißende Liebesszene, diesmal eingeleitet von der Oboe, die somit das Englischhorn vom Beginn ersetzt. Dessen Klang stand nämlich für die noch unerfüllte Sehnsucht. In diese Idylle mischen sich, wie ein von außen hereindringendes Kampfgetöse, Beckenschläge zu erneuten Basstriolen. Schließlich wird das chromatisch klagende Läuten immer drängender, und im jähem Posaunensignal, einer Triole, zuckt das Bild des Vaters auf. Über diesem Posaunenmotiv entwickelt sich (*Allegro*) ein Kampfgetümmel, in dessen Verlauf Andrij vom Vater gestellt und getötet wird. Noch einmal zitieren zuerst die Oboe, dann die Solo-Violine das Sehnsuchtsmotiv, als sich Andrij sterbend an die Geliebte erinnert. Dann jagt Taras Bulba in der Stretta einem neuen Kampf entgegen.

Der zweite Satz trägt den Titel *Ostaps Tod*. Nach einer kurzen langsamen Einleitung, bei der in die gedämpfte Harfenmelodie mehrmals markant eine Ostinatofigur der Streicher einfällt, evoziert ein *Allegro* im 2/4-Takt eine neue Reiterschlacht. Im folgenden *Moderato*-Teil im 3/4-Takt rutscht das Ostinato-Motiv in den Bass, darüber erhebt sich eine für Janáček typische, klagende Melodie der Violinen: Ostap wird gefangengenommen und nach Warschau geführt. Eine wilde Mazurka, beziehungsreich motivisch verwandt mit der vorangegangenen Kampfszene, schildert den Triumph der Feinde und Ostaps Folter. Mit einem grellen Solo der Es-Klarinette in hoher Lage schreit dieser nach seinem Vater. Das Triolenmotiv des Taras Bulba aus dem ersten Satz taucht auf, steigert sich und mündet in einen *Fortissimo*-Akkord der Trompeten und Hörner. So reckt sich der Vater aus der Menge und zeigt sich kurz seinem Sohn.

Im dritten Satz (*Prophezeiung und Tod des Taras Bulba*) wird der Kosakenhauptmann gefangengenommen und an einen Baum gefesselt. Ein wehmütiger Gesang betrauert sein Schicksal, dabei bilden die wogenden Sextolen der tiefen Streicher den musikalischen Ausdruck für den zu seinen Füßen in Brand gesetzten Scheiterhaufen. Auch ihn umtanzt der Feind, diesmal zu den übermütigen Klängen eines Krakowiaks. Mit einem sich gewaltig aufreckenden Bassthema warnt der Alte seine Kampfgefährten und sieht sie entkommen. Dann verstummt alles, nur wie aus der Ferne erklingen Fanfaren. Da richtet sich der Sterbende (*Coda*) noch einmal auf, erlöschenden Auges erblickt er eine Vision. Sie bildet den emotionalen und musikalischen Höhepunkt, der durch ungewohnte harmonische Wendungen fesselt und zur beeindruckenden Apotheose gesteigert wird. Dieselben Instrumente, nämlich Orgel und Glocken, mit denen im ersten Teil der Rhapsodie die Belagerten Gott um Beistand anflehten, künden nun von der Größe des russischen Volkes.

Selbstverständlich bestand nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Gründung der Tschechoslowakischen Republik die Möglichkeit, die Komposition aufzuführen und zu drucken. Die Universal Edition in Wien, der Janáček die Partitur angeboten hatte, sandte ihm das Werk jedoch zurück mit dem Hinweis auf die schwierige Situation in Österreich und Deutschland: Der vertonte Stoff erwies sich als Hindernis, nicht nur für den Druck. Der Prager Verlag Hudební Matices begann dann 1927 mit der Erstausgabe der Partitur. Am 9. Oktober 1921 dirigierte František Neumann die sehr erfolgreiche Uraufführung in Brünn. Knapp zwei Jahre später, am 15. September 1923, widmete Janáček das Werk dem tschechoslowakischen Heer. Die mehrfach verschobene Aufführung in Prag mit der Tschechischen Philharmonie unter der Leitung von Václav Talich fand am 9. November 1924 statt. Auch hier wurde das Werk begeistert aufgenommen, ein Erfolg, der sich später im Ausland fortsetzen konnte.

BIOGRAPHIEN

Magdalena Kožená

Die Mezzosopranistin Magdalena Kožená wurde im tschechischen Brünn geboren und studierte Klavier und Gesang am dortigen Konservatorium sowie später bei Eva Blahová an der Akademie für Musik und darstellende Künste in Bratislava. Schon bald wurde sie mit diversen Preisen ausgezeichnet: So ging sie etwa 1995, im Jahr ihres Diploms, als Gewinnerin des 6. Internationalen Mozart-Wettbewerbs in Salzburg hervor. Insbesondere durch die Zusammenarbeit mit Marc Minkowski profilierte sie sich als Kennerin der historischen Aufführungspraxis, was sie zu einem gefragten Gast bei Ensembles wie den English Baroque Soloists, Il Giardino Armonico, Les Musiciens du Louvre oder dem Orchestra of the Age of Enlightenment machte. Im Jahr 2000 trat sie als Nerone in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* bei den Wiener Festwochen auf; 2002 debütierte sie bei den Salzburger Festspielen als Zerlina. Ihr Repertoire umfasst u. a. die Hosenrollen Cherubino, Idamante und Octavian sowie die Titelpartien von Bizets *Carmen*, Rossinis *La Cenerentola*, Charpentiers *Médée*, Debussys *Pelléas et Mélisande* und Martinůs *Juliette*, mit denen sie z. B. an der Metropolitan Opera in New York, der Staatsoper Unter den Linden in Berlin und am Royal Opera House Covent Garden zu hören war. Im März sang sie die Penelope in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris und an der Opéra de Dijon. Als Konzertsängerin hat Magdalena Kožená mit führenden Orchestern weltweit wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Cleveland Orchestra, der Tschechischen Philharmonie Prag und dem Concertgebouworkest Amsterdam unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Simon Rattle und Mariss Jansons gearbeitet. Zu ihren Klavierpartnern zählen Daniel Baren-boim, Yefim Bronfman, András Schiff und Mitsuko Uchida.

1999 brachte die Deutsche Grammophon ihr erstes Album mit Bach-Arien heraus; es folgte eine CD mit Liedern von Dvořák, Janáček und Martinů, die 2001 mit dem Gramophone Solo Vocal Award ausgezeichnet wurde. Ihre weiteren Einspielungen umfassen Werke von Händel, Vivaldi und der Bach-Familie, aber auch Gounod, Massenet, Ravel und Mahler. Zuletzt veröffentlichte sie ein Monteverdi-Album mit dem La Cetra Barockorchester Basel unter Andrea Marcon. 2004 wurde sie bei den Gramophone Awards als »Künstlerin des Jahres« ausgezeichnet. Die Französische Republik ernannte sie 2003 zum »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres«. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Magdalena Kožená zuletzt 2010 mit Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* unter der Leitung von Simon Rattle zu hören.

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.

Jiří Bělohlávek

Jiří Bělohlávek wurde 1946 in Prag geboren und absolvierte sein Studium am Konservatorium sowie der Musikakademie seiner Heimatstadt. Wichtige Anregungen erhielt er von Sergiu Celibidache, der ihn nach einem Meisterkurs im Jahr 1968 als Assistenten engagierte. Im Folgenden leitete Jiří Bělohlávek nacheinander die Staatsphilharmonie Brünn (1972–1978), die Prager Symphoniker (1977–1989), die Tschechische Philharmonie Prag (1990–1992) sowie die Prager Kammerphilharmonie (1994–2005), der er als Gründer und Ehrendirigent bis heute verbunden ist. Von 2006 bis 2012 wirkte er als Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra und wurde anschließend auch dort mit dem Titel des Ehrendirigenten geehrt. 2012 kehrte er zur Tschechischen Philharmonie Prag zurück, die er bis heute leitet; im vergangenen Januar verlängerte er seinen Vertrag mit dem Orchester bis ins Jahr 2022. Unter seiner Leitung feiert die Tschechische Philharmonie große Erfolge sowohl bei ihren Abonnementkonzerten in Prag als auch auf internationalen Tourneen, etwa in der Carnegie Hall, der Berliner Philharmonie, dem Amsterdamer Concertgebouw, bei den BBC Proms oder im Rahmen ihrer Orchesterresidenz im Wiener Musikverein. Die Gesamtaufnahme von Dvořáks Symphonien und Konzerten beim Label Decca wurde von der internationalen Kritik mit großem Lob bedacht und mehrfach als Referenzaufnahme gewürdigt. Als Präsident des internationalen Musikfestivals Prager Frühling (seit 2006) setzt sich Jiří Bělohlávek für die Pflege des tschechischen Repertoires ein, so gehören Dvořák, Janáček, Smetana, Suk und Martinů zu seinen Schwerpunkten. Neben der Zusammenarbeit mit der Tschechischen Philharmonie gastiert Jiří Bělohlávek regelmäßig bei den großen Orchestern der Welt wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston und dem San Francisco Symphony Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig und dem New York Philharmonic Orchestra. Seit 2013 ist er zudem Erster Gastdirigent des Philharmonischen Orchesters Rotterdam. Auch als Operndirigent ist Jiří Bělohlávek hochgeschätzt, Auftritte führen ihn u. a. an das Royal Opera House Covent Garden in London, an die Metropolitan Opera in New York, das Prager Nationaltheater und zum Glyndebourne Festival. Zuletzt dirigierte er Janáčeks Oper *Jenůfa* an der San Francisco Opera sowie eine konzertante Aufführung von *Die Sache Makropulos* bei den BBC Proms. 2012 wurde ihm der Titel »Commander of the Order of the British Empire« verliehen; die Tschechische Republik zeichnete ihn für sein musikalisches Schaffen mit dem Ehrenkreuz ersten Grades aus. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Jiří Bělohlávek zuletzt 2011 mit Werken von Janáček, Brahms und Martinů zu hören.

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

Susanne Schmerda und Christoph Schaller: Originalbeiträge für dieses Heft; Angelika Rahm (Dvořák): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 31. Januar/1. Februar 2013; Angelika Rahm (Janáček): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 20./21. Oktober 2011; Biographien: Adrienne Walder (Kožená, Bělohlávek), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Bärenreiter, Praha (Martinů); © Universal Edition, Wien (Janáček: Orchestersuite aus *Die Ausflüge des Herrn Brouček*); © N. Simrock, Berlin – London (Dvořák); © Universal Edition, Wien (Janáček: *Taras Bulba*).

br-so.de

[fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO)

twitter.com/BRSO

[instagram.com/BRSOrchestra](https://www.instagram.com/BRSOrchestra)