









 GAFFIGAN

 LEVIT 

BEETHOVEN 

PROKOFJEV 

Donnerstag 25.10.2018

Freitag 26.10.2018

1. Abo D

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.00 Uhr

18/19

JAMES GAFFIGAN

Leitung

IGOR LEVIT

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Leider musste Franz Welser-Möst krankheitsbedingt seine Mitwirkung an den Konzerten am 25. und 26. Oktober 2018 in München absagen.

Wir freuen uns, dass der amerikanische Dirigent James Gaffigan das Programm unverändert übernimmt.

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Antje Dörfner

Gast: Igor Levit

Live-Übertragung IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 26.10.2018

Pausenzeichen:

Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Igor Levit und James Gaffigan

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Ludwig van Beethoven

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur, op. 73

- Allegro
- Adagio un poco moto
- Rondo. Allegro, ma non troppo

Pause

Sergej Prokofjew

Symphonie Nr. 3 c-Moll, op. 44

- Moderato
- Andante
- Allegro agitato
- Andante mosso

»Trommeln, Kanonen, Menschenelend« und Sehnsucht

Zu Ludwig van Beethovens Fünftem Klavierkonzert, op. 73

Matthias Henke

Entstehungszeit

1809 – Februar 1810 in Wien

Widmungsträger

Erzherzog Rudolph von Österreich

Uraufführung

28. November 1811 im Leipziger Gewandhaus mit dem Pianisten Friedrich Schneider

Lebensdaten des Komponisten

Wahrscheinlich 16. (Taufdatum 17.) Dezember 1770 in Bonn – 26. März 1827 in Wien

Schlendert man heute durch Deutsch-Wagram, die nordöstlich von Wien gelegene, knapp 10.000 Einwohner zählende Gemeinde, nimmt man einen hellen, freundlichen Ort wahr: Feuerwehr, Kirche, Sportplatz, keine Besonderheiten. Blenden wir in das Jahr 1809 zurück, als die Siedlung nur ein paar Dutzend Einwohner zählte: in jenen Juli, in dem die Häuser Wagrams erbeben. Nicht nur weil Kanonen donnerten, Mörser und Haubitzen krachten. Nicht nur weil massive Kavallerie den Boden zittern ließ. Sondern auch weil 180.000 französische und 120.000 österreichische Soldaten gegeneinander marschierten – unter dem Oberbefehl Napoleons beziehungsweise des Generalissimus Erzherzog Karl von Österreich. Letzterer war als Favorit in die Schlacht gezogen, hatte er dem französischen Kaiser doch erst kürzlich, bei Aspern, die erste militärische Niederlage überhaupt beschert. Karl sei, jubelte Heinrich von Kleist damals, der »Bezwinger des Unbezwingbaren«. Nun aber, bei dem blutigen, fast 80.000 Opfer fordernden Gefecht von Wagram, verlor der Habsburger auf ganzer Linie und zog sich ins Privatleben zurück, mit einer »Bescheidenheit«, so wiederum Kleist, »die dem Zeitalter, in dem wir leben, fremd ist«. Ob der im nahen Wien weilende Beethoven etwas von dem martialischen Geschehen mitbekommen hat? Vielleicht ein Zittern in der Luft, ein leichtes Vibrieren des Erdbodens, ähnlich wie es Theodor W. Adorno von der Schlacht bei Verdun schilderte, die er noch im fernen Frankfurt als sanftes, aber unheilvolles Grollen wahrnahm? Sicher ist, dass die Ereignisse von Wagram, ihre Vorgeschichte wie ihre Nachwehen, Beethovens Leben und Werk vehement beeinflussten. Immerhin war der Bruder des glücklosen Generalissimus sein geschätzter Kompositions- und

Klavierschüler: Rudolph von Österreich, der spätere Erzbischof von Olmütz und Widmungsempfänger der *Missa solemnis*. Als Angehöriger der kaiserlichen Familie hatte er am 4. Mai 1809 Wien gen Ungarn verlassen, um der Schmach zu entgehen: der Belagerung Wiens durch die Franzosen und der sich abzeichnenden Besetzung. Noch am selben Tag vollendete sein Lehrer den ersten Satz der Klaviersonate op. 81a, später *Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen* überschrieben oder einfach *Les Adieux* genannt. Und als Rudolph Ende Januar 1810 glücklich nach Wien zurückkehrte, reagierte Beethoven mit der Vollendung der Sonate, mit der Freude über das *Wiedersehen*.

Allerdings war es ihm wie den meisten Wienern auch nicht beschieden, sich angesichts des nahenden Feindes abzusetzen. Dem Komponisten blieb nichts anderes übrig, als die Besetzung und deren Begleitumstände einfach hinzunehmen. Diese Leidensgeschichte des ohnehin chronisch Kranken, erläuterte Alexander Wheelock Thayer, der Pionier der Beethoven-Forschung, begann am 11. Mai 1809. Die in Wien eingefallenen Franzosen hätten auf dem Spittelberg, einer innerstädtischen Anhöhe, eine Batterie von Kanonen so postiert, dass ihre Geschosse ohne Weiteres in der Wohnung des Komponisten hätten landen können: »Nachts mit dem Schlag 9 Uhr fing jene Batterie aus 20 Haubitzen zu spielen an. Reich und Arm, Hoch und Niedrig, Jung und Alt fanden sich nun im buntesten Gewirr in Kellern und feuerfesten Gewölben zusammen.« Zu den Schutzsuchenden gehörte auch Beethoven, wie sich sein Schüler und Biograph Ferdinand Ries erinnerte: Der Komponist habe »die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Caspar« zugebracht, »wo er noch den Kopf mit Kissen bedeckte, um ja nicht die Kanonen zu hören« und sein »schwaches Gehörorgan vor dem heftigen Knalle der platzenden Bomben zu bewahren«. Doch auch nachdem Wien besetzt und zumindest äußerlich Ruhe eingekehrt war, entspannte sich die Lage nicht. Die massenhaft einrückenden Franzosen ließen den Bedarf an Lebensmitteln sprunghaft ansteigen; gleichzeitig verringerte sich deren Zufuhr. Neben gigantischen Geldsummen requirierte Napoleons Armee 30.000 Zentner Heu, 40.000 Zentner Stroh, 40.000 Bettgerätschaften, 10.000 Eimer Wein – und nicht zuletzt von allen Mietern und Vermietern stattliche Sonderabgaben. »Wir haben in diesem Zeitraum ein recht zusammengedrängtes Elend erlebt, [...] der ganze Hergang der Sachen hat bey mir auf Leib und Seele gewirkt«, schrieb Beethoven Ende Juli an Breitkopf & Härtel, seinen in Leipzig ansässigen Verlag. Doch damit nicht genug: Am 14. Oktober 1809 kam es zwar zum Frieden von Schönbrunn, der aber trug Österreich nicht nur herbe Gebietsverluste ein, sondern auch die Auflage, die Wiener Festungsanlagen zu schleifen, die sich im Kampf gegen die Osmanen so bewährt hatten. Schon am 16. des Monats erfolgten die ersten Sprengungen, Detonationen, die abermals einen Höllenlärm verursachten. »Ich schreibe Ihnen endlich einmal«, so Beethoven im November an Breitkopf & Härtel, »nach der wilden Zerstörung [jetzt] einige Ruhe, nach allem unerdenklichen Ungemach, [...] was sagen Sie zu diesem Todten Frieden? – ich erwarte nicht Stetes mehr in diesem Zeitalter.«

Vor dem geschilderten Hintergrund dürfte es der Komponist als schallende Ohrfeige empfunden haben, dass britische Musikverleger und -veranstalter sein Fünftes, im Sommer 1809 vollendetes Klavierkonzert als *The Emperor Concerto* verkauften. Ein absurdes Vorgehen, weil »Emperor« natürlich auf Napoleon zielte, den Kaiser von eigenen Gnaden, den Beethoven bekanntlich als Widmungsträger der *Eroica* getilgt hatte. Jetzt aber, nachdem der selbstherrliche »Empereur« die feindliche Hauptstadt wie eine Schlachtgans ausgenommen und folglich auch Beethoven wirtschaftliche Probleme bereitet hatte, steigerte sich dessen Napoleon-Verachtung noch. So kommentierte der Schriftsteller Karl August Varnhagen van Ense, der ihm 1811 mehrfach begegnet war, Beethoven sei ein »heftiger Franzosenhasser«. In dessen Zorn mischte sich freilich auch Verzweiflung, denn die Ereignisse hatten ihn wiederholt gezwungen, seine Arbeit zu unterbrechen. »Wenn ich Ihnen sage«, schrieb er im Juli 1809 an seinen Verleger, »daß ich seit dem 4ten May wenig Zusammenhängendes auf die Welt gebracht habe, beynahe nur hier und da ein Bruchstück [...] welch zerstörendes, wüstes Leben, um mich her nichts als Trommeln, Kanonen, Menschenelend aller Art.«

Der Zusatz »Emperor« erscheint aber auch deshalb absurd, weil das Fünfte Klavierkonzert in engem Zusammenhang mit der programmatischen *Les Adieux*-Sonate steht, die man ohne Weiteres als Bekenntnis zu Österreich lesen kann. Beide Werke als verschwisterte zu betrachten, legen nicht nur ihre sich überlappenden Entstehungszeiten nahe, nicht nur der gemeinsame Widmungsträger, Erzherzog Rudolph, sondern auch feinere Verbindungen. Zu ihnen zählen Beethovens Eintragungen in ein Skizzenbuch, das sogenannte »Landsberg 5«. Vermutlich in den

ersten Monaten des Jahres 1809 angelegt, enthält es letzte Skizzen zu seinem Klavierkonzert op. 73 – neben ersten, wohl Ende April entstandenen Notizen zu *Les Adieux*. Diese räumliche Nachbarschaft hinterließ auch musikalische Spuren. So färbte das *Finale* des Konzerts mit seinem beschwingten 6/8-Takt deutlich auf den Schlussteil der Klaviersonate ab.

Den Kopfsatz von op. 73, *Allegro* überschrieben, auf seinen militärischen Charakter zu reduzieren, wie viele Kommentatoren früherer Generationen, hieße ein blühendes Gebilde gefrierzutrocknen. Gewiss, er steht wie die *Eroica* in der »heldischen« Tonart Es-Dur, doch darf dies nicht zu einer verengten Wahrnehmung führen, der jene »Etikettenschwindler« offensichtlich erlegen waren, die den Titel *The Emperor Concerto* kreierten. Auch darf man sagen, dass dem Hauptthema durchaus marschähnliche Züge eignen: Es erklingt erstmals nach der furiosen Klaviereinleitung in den Streichern. Aber letztendlich ist es nicht zum Marschieren geeignet, denn es wartet nicht mit kantigen Viertakteinheiten auf, sondern besteht aus zwei Zweitaktern, denen sich ein Dreitakter anschließt. Infolge dieser Asymmetrie verweigert es sich der militärischen Nutzung. Ungewöhnlich ist auch die Gesamtanlage des Kopfsatzes: einerseits weil die zehntaktige Klaviereinleitung vor der Reprise ein zweites Mal erklingt und sich derart von einer Art Präfix zu einem tragenden Baustein wandelt; andererseits weil Beethoven nach den beiden anschließenden Expositionen (deren erste er dem Tutti überantwortet, während die zweite dem Soloinstrument vorbehalten ist) das Hauptthema ein weiteres Mal im Tutti aufscheinen lässt – ehe das Klavier mit einem chromatischen Lauf und abschließenden Trillern zur Durchführung überleitet. Spätestens hier, in dem farbig orchestrierten, immer wieder von Momenten des Innehaltens geprägten Abschnitt, teilt sich die kompositorische Grundidee des Werkes mit, nämlich das konventionelle Concertare, den Wettstreit zwischen Soloinstrument und Orchester, zu überwinden und das symphonische Miteinander zu stärken.

In seiner Handschrift des zweiten Satzes (*Adagio un poco moto*) vermerkte Beethoven »Österreich löhne Napoleon«, Österreich solle sich am französischen Kaiser revanchieren: angesichts der politischen Lage ein nachvollziehbarer Kommentar. Blickt man indes auf die Musik, scheint der Ruf nach Rache völlig unverständlich. Sie mutet, auch wegen ihrer insularen, dem Es-Dur der Rahmensätze enthobenen Tonart, einem gelegentlich ins gleichnamige Moll wechselnden H-Dur, so an, als habe ihr Schöpfer seiner Sehnsucht nach Ruhe und Frieden Ausdruck verleihen wollen, einem Verlangen, das sich etwa im hymnischen Beginn des Satzes offenbart oder auch im Gestus des Schreitens, der an den zweiten Satz von Beethovens 1812 vollendeter Symphonie Nr. 7 erinnert.

Wie Sehnsucht und Melancholie in positive Energie umschlagen können, zeigt der Übergang vom zweiten Satz zum *Finale*. Am Ende des *Adagios* genügt dem Komponisten ein einziger Pinselstrich, um den Triumph vorzubereiten: die Umfärbung nur eines Tons, der Wechsel von H nach B. Gleich im Anschluss nimmt Beethoven das Es-Dur-Hauptthema des dritten Satzes vorweg, ja, er lässt es förmlich einschweben, im *Pianissimo* und mit Pedal, so als komme es aus einer anderen Welt. Und eben diese erreicht er, indem er das 4/4-Takt-Gebilde nun dem 6/8-Takt des Rondo-Finales anpasst. So verleiht er dem Thema eine tänzerische Spannkraft, die sich infolge der refrainartigen Wiederholungen noch steigert, um schließlich in das Hochgefühl eines kollektiven Schlussjubels zu münden. Ein Triumph? Gar ein solcher über Napoleon, der doch just in der Zeit, als das Klavierkonzert seiner Vollendung entgegensah, die Schlacht bei Aspern verlor? Hatte ihn Beethoven also auf seine Weise »gelöhnt«?

Beethoven ist meine Sprache, mein Atem

Der Pianist Igor Levit im Gespräch mit Vera Baur

VB Wie ist Ihre persönliche Beziehung zu Beethovens Fünftem Klavierkonzert? Was hat Sie besonders begeistert, als Sie es kennengelernt und einstudiert haben?

IL Ich habe eine sehr innige Beziehung zu diesem Stück, was, glaube ich, keine Überraschung sein dürfte – übrigens zu jedem seiner Klavierkonzerte. Als ich das Fünfte Konzert vor etwa zwölf Jahren zum ersten Mal spielen durfte, hat mich besonders begeistert, wie improvisatorisch das Stück ist. So aufmüßig es an manchen Stellen erscheint und so sehr es auch Muskeln zeigt, was das Solistische angeht, so gerne ordnet sich das Klavier an anderen Stellen dem Orchester unter. Mich einfach mal zurückzuziehen, ein bisschen für mich zu sein und dem Orchester zuzuhören, das habe ich als sehr schön empfunden und empfinde es bis heute so. Und wenn dann eine Gruppe von Musikern wie die des BR-Symphonieorchesters mit mir auf der Bühne sitzt und wir gemeinsam musizieren, dann ist das einfach eine große Freude.

VB Wie ist das Verhältnis von Solostimme und Orchester speziell in diesem Konzert?

IL Es ist schon erstaunlich, wie dunkel dieses Stück zum Teil klingt und wie sehr sich das Klavier tatsächlich häufig auf eine reine Begleitfunktion zurückzieht. Es ist manchmal gar nicht interessant, was man spielt, man ist nur da und gibt eine kleine Farbe oder Schattierung. Aber eigentlich begleitet man nur die fantastischen Orchestermusiker. Das ist ziemlich singulär. Im zweiten Satz etwa spielt der Solist nur ein einziges Mal das Thema, und am Ende ist man im Grunde nur ein Beobachter, das ist für jemanden wie mich, der sowieso lieber anderen zuhört, besonders schön.

VB Was beim Hören des Es-Dur-Konzerts sofort hervorsticht, ist der Glanz und die Strahlkraft des Orchesterklangs. Hat das auch eine Auswirkung auf das Klavier?

IL Absolut. Das Konzert ist natürlich auch im Klavier strahlend, aber noch einmal: Das Besondere sind für mich doch diese sehr abgedunkelten Farben, die Beethoven dem Pianisten gibt, das ist auch innerhalb der Gruppe der fünf Klavierkonzerte etwas Einzigartiges.

VB Wie erleben Sie die großen Kontraste, die dieses Stück auch birgt? Wie intensiv spielen Sie sie aus?

IL Sie können davon ausgehen, dass ich die sehr intensiv erlebe und dementsprechend versuche, sie so intensiv wie möglich auszuspielen. So geht es mir aber in jedem Stück. In dem Moment, in dem man in eine Art Routine verfällt, kann man sich eigentlich einen anderen Beruf suchen. Das ist eine Herangehensweise, die ich auf alle Werke anwende. Das ist bei diesem Klavierkonzert nicht mehr und nicht weniger der Fall.

VB Wie würden Sie die Charaktere der einzelnen Sätze beschreiben?

IL Diese Frage kann ich auf gar keinen Fall beantworten. Ich bin gegen Titelgebungen bei Musik. Das ist etwas, was mir widerstrebt. Ich sehe Musik als eine sehr freie Form, im Grunde ist sie die freieste Kunstform überhaupt. Insofern werde ich weder jemals dem Publikum sagen, was es zu hören hat, noch werde ich mich selbst auf einen Begriff festlegen. Ich bin, was diese Fragen angeht, sehr durch das Denken von Busoni geprägt. Die Aufgabe des schaffenden Künstlers ist es, das Geschriebene wieder zum Leben zu erwecken und zu akzeptieren, wie begrenzt die Schrift auf dem Papier ist im Vergleich zu dem, wie grenzenlos, wie weit, wie frei Musik in seinem Inneren ist. Musik immer wieder von Neuem zu denken, zu erleben und zu schaffen, das ist unsere Aufgabe – und zwar sowohl die von uns Interpreten als auch die von den Zuhörerinnen und Zuhörern. Dahingehend das Publikum zu ermutigen und zu sagen, hört immer etwas anderes, hört das, was euch eure Emotion heute sagt, das ist mir wichtig. Auch ich selbst muss bereit sein zu verstehen, dass, was ich mir einmal gedacht habe, morgen vielleicht schon etwas ganz anderes ist.

VB Wie viel Überraschendes und Ungeplantes kann denn an einem Konzertabend passieren?

IL Das ist im Prinzip dieselbe Antwort: sehr, sehr viel – oder gar nichts. Das sind vielleicht die ganz traurigen Konzerte, bei denen nichts passiert, aber die kommen Gott sei Dank sehr selten vor (*lacht*). Aber üblicherweise passiert immer etwas Überraschendes. Das hängt von vielem ab, vom Publikum, vom Raum, vom Instrument, und natürlich von meinem Empfinden, ja letztendlich vom jeweiligen Tag. Dann muss man sich auch vergegenwärtigen, dass man nur bis zu einem bestimmten Punkt alleine an einem Klavierkonzert arbeiten kann. Das macht nur zur Hälfte Sinn. Ich kann mir denken und vorstellen, was ich will, aber dieses Stück existiert einfach nicht ohne meine Partner auf der Bühne. Das heißt, ich muss damit klarkommen, in der ersten Probe zu bemerken, dass meine Überlegungen vielleicht hier und heute nicht funktionieren. Selbst die tollsten Ideen bringen nichts, bevor man sich nicht begegnet.

VB Was ist es dann, was Sie bei einer solchen Zusammenarbeit als besonders beglückend erleben?

IL Beglückend ist, wenn man merkt, dass jeder einzelne Musiker auf der Bühne bereit ist, das Stück zu tragen, mit seinem oder ihrem ganzen Gewicht. Das Ideal ist eine Mischung aus Einordnung in das Kollektiv und der Notwendigkeit, dass jeder auch seine eigene Stimme mitbringt. Wenn ich auf der Bühne spüre, dass jeder Bläserinsatz, jeder Streichereinsatz, jeder Einsatz des Dirigenten und jeder Einsatz von mir aufs Volle geht und man miteinander auf Augenhöhe agiert, dann ist das besonders erfüllend.

VB Der Kopfsatz des Fünften Klavierkonzerts ist ungemein weiträumig, er ist einer der längsten Kopfsätze in Beethovens Schaffen. Wie empfinden Sie diesen Satz?

IL Als sehr breit und flächig, als einen gigantischen, großen, durchkomponierten Gedanken. Auch in diesen Dimensionen ist der Satz einzigartig.

VB Trotzdem sind die Form und die Themen relativ überschaubar und unkompliziert. Warum hat Beethoven ausgerechnet einen so unkomplizierten Satz so ausgedehnt?

IL Wir können ihn nicht fragen ...

VB Noch ein Versuch: Im zweiten Satz steht über dem ersten Einsatz des Klaviers die Spielanweisung »dämmernd«. Was bedeutet das?

IL Das ist ein Paradebeispiel dafür, auf welchem falschem Pfad wir uns meiner Meinung nach bewegen, wenn wir glauben, dass ein Notentext gleich Musik ist. Da benutzt ein Komponist ein Wort, das er nicht festlegt. Was heißt »dämmernd«? Das kann eine Milliarde Dinge bedeuten. Für mich bedeutet das zunächst einmal nichts anderes, als dass der Schöpfer dieses Stückes damit ringt, einen Begriff zu finden, der nur annähernd das wiedergibt, was in seinem Herzen und seinem Kopf stattfindet. Es ist ein Begriff, der weitergeht als die Zeichen auf dem Papier. Und trotzdem ist es am Ende nur ein Begriff, aber er lässt alle Möglichkeiten zu. Hier sind wir genau an dem Punkt, um den es mir geht. Wir sollten endlich aufhören zu glauben, die Wahrheit sei, zu spielen, was Beethoven geschrieben hat. Wir alle wissen nicht, was Beethoven geschrieben hat. Ende. Wir müssen es jeder für uns immer wieder aufs Neue begreifen. Und diese ganzen Wahrheitsbekundungen finde ich ehrlich gesagt ungeheuer überheblich.

VB Können Sie ganz knapp sagen, warum Sie eine so intensive Beziehung zu Beethoven haben?

IL Ich kann mit Beethoven sehr viel ausdrücken, ich fühle mich glaubwürdig, wenn ich ihn spiele. Er ist ein Komponist, der das eigene Ich-Empfinden sehr stark nach vorne stellt, eigentlich auf distanzlose Weise. Das ist aber nur 50 Prozent der Wahrheit, ich kann mich mit ihm nicht unterhalten. Aber er gibt mir ein Dokument in die Hand, von dem ich ganz stark das Gefühl habe,

ich selbst sein zu dürfen. Das war schon immer so, und es wird nicht weniger, es wird eigentlich immer mehr und immer stärker. Beethoven ist meine Sprache, mein Atem.

VB Machen Sie in Ihren Konzerten die Erfahrung, dass es anderen auch so geht?

IL Bei denen, mit denen ich rede, ja. Bei denen, mit denen ich nicht rede, hoffe ich es. Aber ich habe keine Deutungshoheit über das, was jemand im Saal hört. Es ist mir wirklich wichtig, jeden einzelnen daran zu erinnern, dass Musik ohne uns nicht existiert. Klänge entstehen nur zwischen denjenigen, die sie erzeugen, und denjenigen, die sie hören. Das heißt, jeder und jede im Publikum ist nicht nur wichtig, sondern integraler Bestandteil, warum es überhaupt Musik gibt. Den Menschen soll bewusst sein, dass sie erstens keine Dekorationsmasse sind und dass sie zweitens auch nicht im Hintergrund sitzen, um irgendetwas Tolles vor sich zu bewundern, neben dem sie ganz klein sind. Nein, die Menschen im Saal sind die Musik. Ich habe noch niemanden getroffen, der mich vom Gegenteil überzeugen konnte. Die viel geäußerte Ansicht, die größten Künstler seien diejenigen, die sich ganz hinter die Musik stellen, geht für mich intellektuell und künstlerisch nicht auf. Wie soll das funktionieren? Wir sind Mittelpunkt des emotionalen Geschehens. Wir verarbeiten Musik, und sie reicht viel weiter als Worte. Aber ohne uns, die Lebenden, gibt es sie nicht. Daran zu erinnern, ist mir ein sehr großes Anliegen.

Bestürzende Vehemenz

Zu Sergej Prokofjews Dritter Symphonie, op. 44

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

1928

Widmung

Nikolaj Mjaskowskij

Uraufführung

17. Mai 1929 in Paris unter der Leitung von Pierre Monteux

Lebensdaten des Komponisten

11. (23.). April 1891 auf dem Gut Sonzowka / Gouvernement Jekaterinoslaw –

5. März 1953 in Moskau

Im Revolutionsjahr 1917 vollendete Sergej Prokofjew seine Erste Symphonie, der er, halb ernst, halb ironisch, den Beinamen *Symphonie classique* gab. Dem »Vater der Symphonie« Joseph Haydn huldigend, spielt er in diesem luziden Werk mit dem klassischen Gattungsmodell, überzeichnet es, baut Modernismen ein und zelebriert den Balanceakt zwischen Parodie und Nostalgie, eleganter Brillanz und volkstümlicher Burleske. Die Uraufführung seines bis heute populärsten Orchesterwerkes im April 1918 im russischen Petrograd dirigierte der Komponist noch selbst, doch wenige Tage später trat er jene Reise nach Paris an, die sich zu einem langjährigen Exil ausweiten sollte. Hier in Paris entstanden weitere zwei von insgesamt sieben Symphonien. Die Zweite, von Prokofjew angekündigt als Werk aus »Eisen und Stahl«, erwies sich in ihrer brutalen Klangmassierung indes als zu »überladen« und provokant. Seine Symphonie Nr. 3 c-Moll op. 44 aber, obwohl kaum minder schroff im Ausdruck, betrachtete er dagegen als bedeutendes Werk seines Schaffens, das er seinem Freund und Komponistenkollegen Nikolaj Mjaskowskij widmete. »Mir scheint, dass es mir in dieser Symphonie gelungen ist, meine musikalische Sprache zu vertiefen«, schrieb Prokofjew einige Jahre nach ihrer Vollendung 1928. Der eindringliche Tonfall und tiefgreifende Ernst, die grenzüberschreitende Dynamik und monumentale Gleichzeitigkeit von Gegensätzlichem machen die noch im Pariser Exil komponierte c-Moll-Symphonie tatsächlich zu einem der kühnsten und modernsten Werke des russischen Komponisten überhaupt, zu einem Werk von kompromissloser, dramatischer Stärke, ja geradezu bestürzender Vehemenz und Intensität.

Die Dritte Symphonie ist dabei keine völlig neue Komposition, steht sie doch im Kontext von Prokofjews vierter vollständiger Oper, *Der feurige Engel*, an der er von 1919 bis 1927 arbeitete. Das Sujet hierzu lieferte die 1908 erschienene historische Novelle *Ognennyj angel (Der feurige*

Engel) des symbolistischen Autors Valerij Brjusov. Sie spielt im mittelalterlichen Köln der Gegenreformation und handelt von dem vergeblichen Versuch des Ritters Ruprecht, seine Geliebte, die Heldin Renata, von einem bösen Dämon, dem feurigen Engel, zu befreien – drastische Themen wie sexuelle Besessenheit und Teufelsanbetung, aber auch die ehrgeizige Konzeption des Werkes selbst waren wohl die Gründe dafür, dass die Oper zu Lebzeiten des Komponisten nie vollständig aufgeführt wurde. Bruno Walter, der offenbar die Problematik einer szenischen Umsetzung dieser komplexen Oper schon im Vorfeld erkannt hatte, ließ die geplante Berliner Uraufführung platzen; erst 1955, zwei Jahre nach Prokofjews Tod, erlebte *Der feurige Engel* seine szenische Premiere in Venedig.

Angesichts der absehbaren inszenatorischen Schwierigkeiten entschloss sich Prokofjew, das brachliegende musikalische Material anderweitig zu nutzen. Zunächst plante er eine symphonische Suite, deren Potenzial er aber weiter ausschöpfte für eine großdimensionierte Symphonie. Obwohl die Dritte Symphonie, 1929 von Pierre Monteux in Paris uraufgeführt, im Wesentlichen auf wiederverwertetem Material der Oper basiert, folgt sie eigenen Gesetzen. Prokofjew wollte sein Opus 44 keineswegs als symphonische Version des Opernsujets sehen, sondern frei von außermusikalischen Assoziationen, zumal die Leitmotive der Oper ursprünglich einem unvollendeten Streichquartett entstammten. In seiner Autobiographie bemerkte er: »Die so entstandene Dritte Symphonie halte ich für eine meiner wesentlichsten Kompositionen. Ich habe es nicht gern, wenn sie die ›Symphonie des Feurigen Engels‹ genannt wird. Das hauptsächlich thematische Material wurde vielmehr unabhängig vom ›Feurigen Engel‹ komponiert. Als es in die Oper einging, nahm es natürlicherweise eine Färbung vom Stoff an, die es beim Übergang von der Oper zur Symphonie wieder verlor, so dass ich möchte, der Hörer nähme die Dritte Symphonie einfach als Symphonie ohne jede gegenständliche Vorstellung.«

Dass sich dem Hörer von Prokofjews c-Moll-Symphonie immerhin Bilder aufdrängen, spricht indes für ihre szenische Qualität. Bei aller Eigenständigkeit reproduziert die Dritte zumindest das klangliche Grundklima ihres theatralischen, düster-obsessiven Vorgängerwerkes, wäre sie ohne die um Mystik, Erotik und ekstatische Religiosität kreisende Oper nicht denkbar. Und wengleich die Symphonie auch ganz für sich genommen autonome Kraft besitzt, schwingen in ihrer bezwingend-unheimlichen Sprache die tiefen seelischen Ängste und Erschütterungen der Renata mit, die den Foltern der Inquisition erliegt. Ihre dunkle Expressivität macht es fast unmöglich, außermusikalische Bezüge völlig außer Acht zu lassen. Die markanten Themen des Kopfsatzes, die verklärte Melodik im *Andante*, die gespenstisch-virtuoson Streicher-Glissandi im *Scherzo* und schließlich die Anklänge an Trauermarsch und Totenglocken im *Finale* verraten die Opernvergangenheit dieser Symphonie, ohne dass sie deshalb Programmmusik wäre.

Schon der gewichtige, ausgedehnte Kopfsatz – formal ein Sonatensatz mit Einleitung – macht mit einer furios in sich kreisenden Motorik, mit aggressiven Bläserklängen und insistierenden Streicherfiguren sogleich deutlich, dass sich im Folgenden ein ungezügelt symphonisches Drama anbahnt. Trotz seiner Bezeichnung *Moderato* ist dieser erste Satz in nichts gemäßigt, das große Orchester wird fast durchgängig in Atem gehalten bis hin zu einer Coda von unerwartet mystischer Zartheit.

Im Fortissimo beginnen Holzbläser, Streicher und Harfe mit einer eigenwilligen, schmerzhaft-chromatischen Figur. Sie durchzieht als Ostinato die gesamte Anfangspassage und leitet sich ab aus der ersten Szene der Oper, in der die Seelenqualen von Renata geschildert werden. Parallel dazu setzt ein dunkel tönender Choral der Blechbläser ein. Das ambivalente Hauptthema dieses Satzes entspricht dem führenden Leitmotiv der Oper und ist eine Vision des feurigen Engels, dem Renata seit Kindheitstagen verfallen ist. Es durchzieht als eine Art Erinnerungsmotiv die gesamte Symphonie und setzt sich zusammen aus einer leidenschaftlichen Violin-Kantilene und einem markanten Auftrumpfen der Hörner. Ein weiteres drittes Thema steuert herbe Marschmotiv bei. Alle Themen stehen einander reliefartig gegenüber und prallen in ihrer Gegensätzlichkeit wie grelle Farben aufeinander.

Das *Andante* stellt mit meditativem Gestus und subtilsten Klangfarben einen geradezu sakralen Ruhepol und denkbar starken Kontrast zum ersten Satz dar. Sein lyrisches Hauptthema stammt aus dem letzten Akt der Oper, in dem Renata Zuflucht im Kloster sucht. Doch selbst in dieser gelösten Atmosphäre ist die Ruhe trügerisch, ist der Teufel (der Musik) anwesend in Gestalt des

dissonanten Intervalls des Tritonus (im Lateinischen: Diabolus in musica). Beeindruckte Prokofjew im ersten Satz mit seiner Kunst, ausgedehnte Musikblöcke zu einem zyklischen Ganzen zu verschmelzen, so gelingt ihm im zweiten eine feine Montage aus kurzen Fragmenten bis hin zu Zweitakttern.

Auf der erschreckenden Darstellung einer Geisterbeschwörung basiert das spukhaft dahinjagende *Scherzo*. Wilde, pfeifende Streicher-Glissandi und gespenstisch-flirrende Motivfetzen rauben dem Satz jegliche thematische Kontur: Geradezu hysterisch gebärden sich die bis zu zwölfmal geteilten Streicher in diesem dämonischen Hexenritt, der in einem vielstimmigen, ans Atonale grenzenden Ostinato gipfelt. Einzig der *Trio*-Teil stemmt sich mit braver Walzer-Thematik den zerstörerischen (Glissando-)Kräften entgegen.

Das *Finale* geht zurück auf die Zwischenaktmusik aus dem zweiten Akt der Oper – vergeblich sucht Renata Schutz bei einem Meister der Magie – und beginnt in Manier eines Trauermarsches, bis Motive aus dem ersten Satz dazwischenfahren. Auch dieser Satz arbeitet mit dem dramaturgisch wirkungsvollen Verfahren der Mehrdeutigkeit, indem er Bekanntes in einen neuen Kontext stellt, Gegensätzliches überlagert. Themenabschnitte der vorangegangenen Sätze werden zusammen montiert, was dem Satz einen resümierenden Collage-Charakter von teils chaotischer Wirkung verleiht. Mit aller Konsequenz werden dynamische Energien freigesetzt und geben der Musik fast gewaltsame Züge. Es entsteht der Eindruck einer kosmischen Katastrophe, erzielt vielleicht mit den intensivsten Ausdrucksmitteln, die in der Musik möglich sind. »Nichts Ähnliches hatte ich im Leben beim Hören von Musik empfunden. Sie wirkte auf mich wie ein Weltuntergang«, notierte der russische Pianist Swjatoslaw Richter. »Der letzte Teil beginnt im Stil eines finsternen Marsches – grandiose Massen sammeln sich und überrennen einander – ›das Ende des Weltalls‹. Dann, nachdem wieder etwas Stille eingekehrt ist, beginnt alles von vorne, mit doppelter Kraft und unter dem Klang der Beerdigungsglocke.« Bis heute ist Sergej Prokofjews Dritte Symphonie, die Swjatoslaw Richter 1939 in der Sowjetunion zu hören bekam, ein aufwühlendes Hörerlebnis geblieben.

Von Pult zu Pult (9)

Oktober / November 2018

Eric Terwilliger (geb. 1954, Mitglied im BRSO seit 2007) und Carsten Duffin (geb. 1987, Mitglied im BRSO seit 2010) bekleiden beide dieselbe Position beim Symphonieorchester: die des Solo-Hornisten. Andrea Lauber hat sich mit ihnen in der »Nachtkantine« im Werksviertel getroffen und einiges über »Gurken«, Yoga und die richtige Stressbewältigung erfahren.

AL Sie spielen seit acht Jahren im selben Orchester, aber eigentlich so gut wie nie zusammen ...

CD Nie stimmt nicht! Wir haben tatsächlich selten Gelegenheit, aber wenn, dann genießen wir das immer sehr.

ET Im *Rheingold* haben wir zum Beispiel zusammengespield. Eine der schönsten Stellen darin ist der »Einzug der Götter in Walhall«. Wagner setzt dort die Tuben ein, und Carsten saß hinter mir und spielte (*schließt die Augen*). Gott sei Dank hatte ich da Pause, denn mir sind tatsächlich die Tränen runtergelaufen ... so was von schön!

CD (*lacht*) ... und ich sitze davor fast 40 Minuten nur rum und hoffe, dass es klappt!

AL Gibt es denn einen BRSO-spezifischen Horn-Klang, über den Sie sich einig werden müssen?

ET Wir Münchner sind da – nicht nur geographisch – irgendwo zwischen Wien und Berlin. Ich sehe uns aber näher an Wien und damit näher an einer wärmeren, weicheren Klang-Tradition.

Dass die Klangfarben in unserer Gruppe sehr ähnlich sind, hängt aber auch damit zusammen, dass wir alle das gleiche Instrument haben, ein »Alexander 103«.

CD Für mich waren die ersten Jahre im Symphonieorchester wirklich eine Umstellung. Ich kam aus der Oper in Stuttgart und war es gewohnt, etwas defensiver zu spielen. Es hat wirklich etwas gedauert, klanglich in die Horngruppe hineinzuwachsen und natürlich auch in die Rolle, als Solo-Hornist vorne zu sitzen und die Gruppe zu führen! Da habe ich mir auch viel von dir, Eric, abgeschaut!

ET Und wir haben Carsten schon immer als glänzendes Juwel im Auge gehabt! Wir wollten ihn schon bei uns haben, als er noch nicht einmal volljährig war.

CD (*protestiert*) Nein, so schlimm war's nicht! Ich war schon 18!

AL Wenn Sie sich schon auf der Bühne nicht allzu oft treffen, gibt es denn andere Berührungspunkte?

CD Zweifellos ist unser größter Berührungspunkt unser gemeinsamer Lehrer Michael Höltzel – auch wenn Eric fast 30 Jahre vor mir bei ihm studierte. Michael war und ist für uns beide sehr wichtig, eine Art musikalischer Vater. Ansonsten sehen Eric und ich uns vor allem bei der Dienstenteilung ...

ET ... und bei den Reisen! Obwohl ich nicht mehr so mit den jungen Leuten mithalten kann, denn ich muss früh ins Bett gehen, Wasser trinken und Obst essen.

CD Glaubst du, ich mache etwas anderes? (*lacht*)

ET Nein, nein, ihr macht das halt zusammen. (*beide lachen*)

CD Aber ich finde, wir haben die beste Dienstenteilung!

ET Absolut! Wir haben eine wirkliche »Dienstenteilungs-Kultur« entwickelt. Vielen unserer Kollegen würde das bestimmt auch Spaß machen.

AL Und wie dürfen wir uns das vorstellen?

ET Wir machen erst die Einteilung und schreiten dann zum gemütlichen Teil des Abends, mit leckerem Essen, einem Bierchen, danach vielleicht noch ein Gläschen Whiskey.

CD Das haben wir auch schon mal andersrum gemacht!

ET Aber das haben wir schnell wieder geändert.

CD Ja, weil wir dann am nächsten Morgen die Dienstenteilung noch einmal machen mussten. Das war kontraproduktiv. (*lacht*)

AL Als Solo-Hornist haben Sie eine besonders exponierte Stellung im Orchester, jeder Kieckser ist zu hören. Eric Terwilliger, in einem Interview haben Sie einmal gesagt: »Lieber Yoga statt Saufen und Betablocker«. Wie gehen Sie mit dem Stress um?

ET Naja, ich kenne viele Leute, die sehr erfolgreich mit Saufen und Betablockern sind. (*lacht*) Ich habe schon als 20-Jähriger angefangen, Yoga zu machen. Ich hatte schon damals das Bedürfnis, nach einem Weg zu suchen, mit dem Stress umzugehen. Und wie ich mich freimachen kann, um die Energie des Publikums zu empfangen, damit daraus ein positiver Energiekreis wird. Yoga war und ist für mich durch meine ganze Karriere eine zentrale Sache. Auch heute nach dem Aufstehen habe ich schon eine Stunde Yoga gemacht. Ich brauche das.

CD Aber da sagst du etwas sehr Kluges: »Ich habe etwas gesucht, um mit dem Stress umzugehen.« Ich glaube, das ist die wichtigste Aufgabe, die wir Musiker in einem solchen Orchester, in einer solchen Position, zu bewältigen haben. Dass jemand, der diese Stelle gewinnt, Horn spielen kann, davon geht man mal aus. Aber über Jahrzehnte mit dem Stress fertig zu werden, dafür muss jeder sein Rezept finden. Tendenziell ist bestimmt Wasser und Yoga besser als Saufen und Betablocker, aber da gibt es eben noch ganz viel dazwischen. Jeder muss sich fragen: Was funktioniert für mich? Und dazu braucht es Neugier und den Willen, ein bisschen aus der Komfortzone rauszugehen, Sachen auszuprobieren.

AL Und was funktioniert bei Ihnen?

CD Tatsächlich auch Yoga, aber Sport generell ist extrem wichtig: Klettern, Tauchen, Laufen. Da kriege ich den Kopf frei. Ob das so bleibt, werden wir sehen. Wenn nicht, muss ich mein System eben wieder anpassen. Wichtig ist, sich dieser Thematik aktiv zu stellen. Verdrängen und hoffen, dieses Problem löst sich von selbst – das wird nichts.

ET Nervosität vor Publikum gibt es einfach, aber uns zeichnet aus, dass wir damit umgehen können. Man muss das Publikum auch lieben!

CD Ich glaube zum Beispiel nicht, dass unsere Streicherkollegen weniger Stress haben – nur anderen. 150 Notenseiten in den Ersten Geigen, da denke ich mir immer: Oh Gott, das alles üben? Dafür braucht man ja Wochen! Davor habe ich riesigen Respekt. Bei uns ist es dagegen oft nur ein langer Ton. Der ist auf der Geige leichter zu lösen, kann bei uns aber durchaus mal zu schlaflosen Nächten führen. (*lacht*)

AL Sie beneiden also die Tutti-Streicher nicht, die sich bei schlechter Tagesform in der Gruppe verstecken können?

CD Die können sich nicht verstecken! Das ist ein Irrglaube. In Sälen wie der Elbphilharmonie hört man jeden Patzer in der Geigengruppe genauso, wie wenn einer von uns beiden eine »Gurke« in den Saal setzt. Und die Kollegen bei uns nehmen das auch sehr ernst, sonst wäre das Orchester nicht so gut.

ET Eine der wichtigsten Fähigkeiten eines erfolgreichen Solo-Hornisten ist es tatsächlich, solch eine »Gurke«, wie wir sagen, wegzustecken und weiterzuspielen. Manchmal passiert einfach was. Wir sind halt auch nur Menschen.

CD Klar streben wir nach Perfektion, aber niemals auf Kosten von Ausdruck in der Musik. Und wenn: Es passiert ja nichts. Wir müssen keine Leben retten. Meistens regen wir selbst uns darüber am meisten auf.

AL Gab es bei Ihnen schon einmal den Punkt, an dem Sie an Ihrer Berufswahl gezweifelt haben?

ET 1983 hat ein Zahnarzt einen Nerv beschädigt. Bis heute habe ich in einem Teil meiner Lippe noch kein Gefühl. Aber damals konnte ich sechs Monate gar nicht spielen – und in dieser Zeit habe ich gedacht, ich würde es auch nie wieder können. Da ich ausgebildeter Yogalehrer bin und schon in einem Institut gelebt und unterrichtet hatte, war ich kurz davor, die Musikerkarriere an den Nagel zu hängen und wieder Yoga zu unterrichten. Aber als das Gefühl in den Lippen langsam zurückgekommen ist, habe ich gemerkt, dass ich doch lieber ein Musiker bin, der gerne Yoga macht.

AL Und bei Ihnen?

CD Ja, auf jeden Fall. Es wäre gelogen, etwas anderes zu behaupten. Außerdem gibt es ja so viele schöne Berufe! Und ich habe viele tolle Hobbies – der Tauchlehrerschein ist auch schon in Planung. Aber im Moment kann ich mir nichts anderes vorstellen.

AL In einigen Jahren wird hier im Werksviertel der neue Konzertsaal eröffnet. Welches Stück wünschen Sie sich zur Eröffnung?

Unisono Mahler 2!

CD Dieses Stück ist eigentlich das einzige, das passen würde! Die *Auferstehungssymphonie* mit unserem Chef und unserem Chor.

ET Das war übrigens das erste Stück, das ich mit diesem Orchester gespielt habe – 1977 unter Rafael Kubelík.

CD Da war ich minus 10! (*lacht*)

ET Und ich werde ja im November 2019 in Rente gehen und dann zur Eröffnung vermutlich im Rollator aufkreuzen. (*beide lachen*)

BIOGRAPHIEN

Igor Levit

Geboren 1987 in Nischni Nowgorod (ehemals Gorki), übersiedelte Igor Levit im Alter von acht Jahren mit seiner Familie nach Deutschland. Er studierte an der Musikhochschule Hannover u. a. bei Karl-Heinz Kämmerling und schloss mit der höchsten je vergebenen Punktzahl ab. 2005 gewann er beim Arthur Rubinstein Wettbewerb in Tel Aviv die Silbermedaille sowie mehrere Sonderpreise. Inzwischen hat sich Igor Levit längst den Ruf als einer der überragenden Pianisten unserer Zeit erworben und insbesondere als Beethoven-Interpret neue Maßstäbe gesetzt. Für seine 2013 erschienene Debüt-CD als Exklusivkünstler von Sony Classical wählte er die fünf letzten Beethoven-Sonaten und erregte damit großes Aufsehen. Er gewann mit dieser CD 2014 den Newcomer-Preis des *BBC Music Magazine* sowie den Young Artist Preis der Royal Philharmonic Society. 2015 erschien ein Album mit Bachs *Goldberg-Variationen*, Beethovens *Diabelli-Variationen* und dem Zyklus über das chilenische Revolutionslied *El pueblo unido, jamás será vencido* von Frederic Rzewski. Dieses Album wurde 2016 bei den Gramophone Awards mit dem Instrumentalpreis sowie als »Einspielung des Jahres« ausgezeichnet. Mit dem Programm seiner neuesten CD *Life*, die Werke von Bach, Busoni, Bill Evans, Liszt, Wagner, Rzewski und Schumann umfasst, ist Igor Levit in dieser Saison in der New Yorker Carnegie Hall, in San Francisco, beim Piano Festival des Lucerne Festivals, bei der Gulbenkian Stiftung in Lissabon und in der Berliner Philharmonie zu erleben. Weitere Recitals führen ihn u. a. nach Wien, Hamburg, München, Paris, Tokio sowie in die Londoner Wigmore Hall. Daneben arbeitet Igor Levit mit renommierten Orchestern in aller Welt. Nach seinen Debüts mit dem Chicago Symphony Orchestra beim Ravinia Festival und mit den Wiener Philharmonikern bei den diesjährigen Salzburger Festspielen feiert er in der aktuellen Spielzeit seinen Einstand beim Orchestre de Paris, beim Orchestre National de France, bei der Filarmonica della Scala sowie beim Leipziger Gewandhausorchester. Zu den Höhepunkten der letzten Zeit zählen Debüts beim Concertgebouworkest Amsterdam, bei den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden und dem Cleveland Orchestra sowie 2017 die Eröffnung der BBC Proms mit dem BBC Symphony Orchestra und eine Asientournee mit dem Bayerischen Staatsorchester unter Kirill Petrenko. Beim BR-Symphonieorchester war Igor Levit erstmals 2015 mit Beethovens Drittem Klavierkonzert unter Lionel Bringuier zu Gast. In seiner Wahlheimat Berlin spielt Igor Levit auf einem Steinway D Konzertflügel – eine Schenkung der Stiftung »Independent Opera at Sadler's Wells«. 2018 wurde Igor Levit mit dem »Gilmore Artist Award« und als »Instrumentalist des Jahres« der Royal Philharmonic Society geehrt.

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. Tourneen 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 (*Babij Jar*) von Schostakowitsch mit einem 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.

James Gaffigan

Umjubelt wegen der natürlichen Leichtigkeit seines Dirigats und seines tiefen musikalischen Verständnisses, steht James Gaffigan im Fokus internationaler Aufmerksamkeit und zählt zu den herausragenden amerikanischen Dirigenten seiner Zeit. Er ist Erster Gastdirigent des Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, wo er jüngst einen Vertrag bis 2023 unterzeichnete. Als Chefdirigent beim Luzerner Sinfonieorchester hat er durch erfolgreiche Tourneen und CD-Aufnahmen mit dem Orchester nationale und internationale Reputation erlangt. In Anerkennung seiner Erfolge wurde sein Vertrag dort bis 2022 verlängert. James Gaffigan ist ein begehrter Gastdirigent und arbeitet mit führenden Orchestern und Opernhäusern in Europa, den USA und Asien. In dieser Spielzeit wird er etwa mit dem San Francisco Symphony, dem BBC Symphony und dem National Symphony Orchestra auftreten. Zudem hat er an der New Yorker Met mit *La bohème* debütiert und wird dies auch an der Dutch National Opera mit *Porgy and Bess* (Gershwin) tun. Mit *La fanciulla del West* und *Don Giovanni* kehrt er an die Bayerische Staatsoper und mit *Carmen* an die San Francisco Opera zurück. In der vergangenen Saison gab er beim Royal Concertgebouw Orchestra, an der Lyric Opera of Chicago mit *Così fan tutte* und an der Santa Fe Opera mit *Ariadne auf Naxos* seinen Einstand. Er arbeitete mit dem New York Philharmonic Orchestra und dem Chicago Symphony, dem Philadelphia, dem Detroit Symphony und dem Cleveland Orchestra. Darüber hinaus war er mit dem Luzerner Sinfonieorchester auf einer Asientournee. Als Operndirigent war James Gaffigan kürzlich an der Wiener Staatsoper (u. a. *Le nozze di Figaro*), beim Glyndebourne Festival (u. a. *La Cenerentola*), an der Norwegian National Opera (*La traviata*) und an der Staatsoper Hamburg (*Salome*) zu erleben. Jüngst ist er außerdem mit Orchestern wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Orchestre de Paris, der Staatskapelle Dresden, dem MDR-Sinfonieorchester, den Wiener Symphonikern, dem Mozarteum-Orchester Salzburg sowie dem Tokyo Metropolitan Symphony, dem London Philharmonic, dem Rotterdam Philharmonic, dem Czech Philharmonic und dem Seoul Philharmonic Orchestra aufgetreten. In Nordamerika hat er etwa mit dem St. Louis, dem Pittsburgh und dem Toronto Symphony Orchestra gearbeitet. Geboren in New York, gelang James Gaffigan der internationale Durchbruch, als er 2004 den renommierten Dirigierwettbewerb Sir Georg Solti gewann. Bis 2009 war er drei Jahre als Associate Conductor beim San Francisco Symphony Orchestra, eine Position, die Michael Tilson Thomas für ihn eingerichtet hatte. Davor war er Assistant Conductor beim Cleveland Orchestra, wo er unter Musikdirektor Franz Welster-Möst tätig war.

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

TEXTNACHWEIS

Matthias Henke: Originalbeitrag für dieses Heft; Interview Igor Levit: Vera Baur; Susanne Schmerda: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29./30. Mai 2003; Biographien: Vera Baur (Levit), Viviane Brodmann (Gaffigan), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Interview Eric Terwilliger und Carsten Duffin: Andrea Lauber.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden/Leipzig/Paris (Beethoven)

© Boosey & Hawkes Ltd. (Prokofjew)

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOchestra