

**BRUCK
NER**

**MESS
IAEN**

NAGANO

Donnerstag 5.7.2018
Freitag 6.7.2018
4. Abo D
Herkulesaal
20.00 – ca. 21.45 Uhr

17/18

KENT NAGANO
Leitung

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
Einstudierung: Peter Dijkstra

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Uta Sailer

Live-Übertragung **IN SURROUND**
im Radioprogramm **BR-KLASSIK**
Freitag, 6.7.2018
Pausenzeichen:
Elgin Heuerding im Gespräch mit Kent Nagano

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

PROGRAMM

Olivier Messiaen

»Chronochromie« für großes Orchester

- Introduction – Très modéré
- Strophe I – Bien modéré
- Antistrophe I – Un peu vif
- Strophe II – Bien modéré
- Antistrophe II – Un peu vif
- Épôde – Modéré
- Coda – Un peu vif

Pause

Anton Bruckner

Messe Nr. 2 in e-Moll für achtstimmigen Chor und Bläser, WAB 27

2. Fassung von 1882, revidiert 1885 und 1896

- Kyrie. Feierlich
- Gloria. Allegro – Andante – Tempo I
- Credo. Allegro moderato – Adagio – Allegro – Tempo I
- Sanctus. Ruhig; mehr langsam
- Benedictus. Moderato
- Agnus Dei. Andante

Formale Konzentration und Klangsinnlichkeit

Zu Olivier Messiaens *Chronochromie*

Theo Hirsbrunner

Entstehungszeit

1959/1960

Auftragswerk von Heinrich Strobel und dem Südwestfunk für das Festival für Neue Musik in Donaueschingen

Uraufführung

16. Oktober 1960 in Donaueschingen mit dem Orchester des Südwestfunks unter der Leitung von Hans Rosbaud;

Nach weiteren Aufführungen in Wien, Besançon, Straßburg und Paris:

30. März 1962 in München, in der Reihe musica viva des Bayerischen Rundfunks, mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Pierre Boulez

Lebensdaten des Komponisten

10. Dezember 1908 in Avignon – 27. April 1992 in Clichy

Mit dem Orchesterwerk *Chronochromie* hat Messiaen eines seiner ehrgeizigsten und anspruchsvollsten Projekte verwirklicht. Von 1959 bis 1960 als Auftragswerk des Festivals von Donaueschingen geschrieben, wurde es dort am 16. Oktober 1960 vom Orchester des Südwestfunks unter der Leitung von Hans Rosbaud uraufgeführt. Weitere wichtige Aufführungen folgten in kurzen zeitlichen Abständen, zum Beispiel durch Ernest Bour in Wien am 19. Juni 1961, durch Georges Prêtre in Besançon am 13. September 1961 und durch Antal Doráti in Paris am 13. Februar 1962 sowie am 30. März 1962 unter Pierre Boulez in der Münchener musica viva. Die Partitur hat immer wieder die besondere Aufmerksamkeit von Musikern und Konzertorganisatoren gefunden, da sie eine der kühnsten von Messiaens Hand ist. Man findet darin keine

tonalen Reminiszenzen, dennoch wirkt die äußerst strenge Struktur nicht trocken und abweisend. Formale Konzentration und Klangsinnlichkeit gehen vielmehr eine glückliche Synthese ein. Das Orchester ist äußerst reich besetzt: Die Holz- und Blechbläser weisen die schon im 19. Jahrhundert häufige Besetzung auf – vier Flöten, drei Oboen, vier Klarinetten und drei Fagotte; vier Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen und eine Tuba; die Streicher haben Wagner'sche Dimensionen – je 16 erste und zweite Violinen, 14 Bratschen, zwölf Violoncelli und zehn Kontrabässe; aber als vollkommen modern und typisch für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt sich das Schlagzeug mit Glockenspiel, Xylophon, Marimbaphon und weiteren drei Perkussionisten, die 25 chromatisch gestimmte Röhrenglocken, drei Gongs, aufgehängtes Becken, chinesisches Becken und Tamtam zu spielen haben. Das Orchester-Tutti wird aber nur selten eingesetzt. In den beiden mit *Strophe* überschriebenen Sätzen fehlen das Blech und die Kontrabässe, und die Anzahl der Streicher ist reduziert. Die *Épôde* dagegen wird nur von 18 solistischen Streichern gespielt. Außer in einigen wenigen Passagen der *zwei Antistrophes* wird das Tutti nur in der *Introduction* und der *Coda* eingesetzt. So ergibt sich ein äußerst reiches und deutlich abgestuftes Bild des nur 22 Minuten dauernden Werkes.

Heinrich Strobel, der Leiter des Festivals von Donaueschingen, hatte für die Auftragsarbeit die Bedingung gestellt, dass kein Klavier und keine Ondes Martenot verwendet werden dürfen, die – wie in der *Turangalila-Symphonie* von 1947/1948 – immer von Messiaens Gattin, Yvonne Loriod, oder von seiner Schwägerin, Jeanne Loriod, ausgeführt wurden. Somit fehlte die spektakuläre Wirkung der Ondes Martenot und das solistische Moment in der Partitur der *Chronochromie*. Doch auch in diesem Werk werden die einzelnen Orchestermusiker höchst gefordert, nicht nur die Bläser und Schlagzeuger, sondern auch die Streicher, wie im Zusammenhang mit der *Épôde* schon erwähnt wurde. Die Titel der einzelnen Abschnitte verlangen noch nach einer Erklärung: Das Werk gliedert sich in sieben kurze Sätze: *Strophe I – Antistrophe I – Strophe II – Antistrophe II – Épôde* werden von einer *Introduction* und einer *Coda* gerahmt. Mit den Termini *Strophe*, *Antistrophe* und *Epode* greift Messiaen auf die Chorlieder der klassischen griechischen Tragödie zurück. *Strophe* und *Antistrophe* weisen dort dieselbe Versstruktur auf, und die *Epode* beschließt den Gesang. Bei Messiaen findet man aber andere Verhältnisse als in der griechischen Tragödie: Bei ihm fällt auf, dass die beiden *Antistrophes* sich sehr ähneln, und dass der *Épôde* noch eine *Coda* folgt, die sich auf die *Introduction* bezieht. Moderne und antike Bezeichnungen stehen beinahe fremd nebeneinander. Dabei wäre es mit Blick auf die griechische Tragödie denkbar gewesen, dass die *Épôde* zugleich die Funktion der *Coda* übernommen hätte und das ganze Werk von einem mit *Prologue* überschriebenen Teil eingeleitet worden wäre.

Dass Messiaen eine andere Entscheidung getroffen hat, hängt sicherlich auch mit seiner Unbefangenheit im Umgang mit den Traditionen anderer Kulturen zusammen. Am Conservatoire wurde er als Student von Maurice Emmanuel mit den Rhythmen der griechischen Chorlieder bekannt, parallel dazu beschäftigte er sich bei seinen Besuchen des Musée de l'homme im Palais de Chaillot mit Exponaten aus aller Welt, die ihm eine fiktive Reise um den ganzen Globus erlaubten. Schon die Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900 gaben Claude Debussy und Maurice Ravel die Möglichkeit, die verschiedensten Musikstile und Kontinente kennenzulernen, ohne die Hauptstadt dafür verlassen zu müssen. Bei Messiaen verdichtete sich diese Situation noch: Er führte in seinen Werken orientalische, aber auch südamerikanische Elemente zusammen. Das zeigt sich in der *Chronochromie* ganz deutlich daran, dass Messiaen die Vogelrufe verschiedenster Herkunftsländer miteinander kombiniert. In beiden *Antistrophes* zum Beispiel lässt er zuerst die Singdrossel mit der Feldlerche alternieren, also zwei europäische Vögel, um dann die Gesänge mexikanischer Vögel hinzuzufügen. Die *Épôde* aber ist ganz den französischen Vogelrufen vorbehalten, ohne dass musikalische Diskrepanzen hörbar würden. Außer im *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958), in dem Messiaen nur die Rufe der heimischen Vögel aufgenommen hat, und in *Des Canyons aux étoiles*, der ganz den Vögeln des Grand Canyon gewidmet ist, lässt sich immer dasselbe Prozedere beobachten: Die Grenzen zwischen den verschiedenen Weltgegenden sind in seiner Musik aufgehoben. Doch warum greift Messiaen auf diese Naturlaute zurück? Er selbst gab eine nicht ganz befriedigende Erklärung: Anfangs notierte er sich aus purer Neugier das Zwitschern und Zirpen, das ihn während seiner Ferienwochen auf dem Land oder in den Bergen umgab. Später sammelte er die Vogelstimmen systematisch und benutzte auch das Tonbandgerät dazu, obwohl er ein überaus feines Gehör besaß. Die Vögel waren ihm Gesandte Gottes, den Engeln nahe und fähig, die Schönheit der Schöpfung zu besingen. Noch in der Oper *Saint François d'Assise* (1983) nimmt der sterbende Heilige zuletzt

Abschied von seinen gefiederten »Brüdern und Schwestern«, denen er zuvor eine 40 Minuten dauernde Predigt gewidmet hat. Soweit Messiaens eigene Erklärung zu diesem merkwürdigen Phänomen, der extensiven Verwendung von Vogelrufen.

Es wäre verlockend, nach anderen Begründungen zu suchen und vielleicht die Cembalisten Jean-Philippe Rameau und Louis-Claude Daquin zu erwähnen, die im 18. Jahrhundert den Gesang der Nachtigall oder die Rufe des Kuckucks in ihre Stücke aufgenommen haben; doch eine rein dekorative, unterhaltende Musik finden wir bei Messiaen nicht, obwohl er in bester französischer Tradition Formteile eher addiert als »organisch« miteinander verknüpft und damit eine ganz entfernte Verwandtschaft mit den *Rondeaux* von Rameau und Daquin signalisiert. Doch eine solche Interpretation wäre zu harmlos.

Ganz ins Zentrum von Messiaens Schaffen führt dagegen die Beobachtung, dass er seine musikalischen Bausteine fast immer aus der Natur generiert, neben den Vogelgesängen vor allem die Rhythmen, die er auf altgriechische und indische Vorbilder zurückführt. Doch sie werden vom Komponisten bis zur Unkenntlichkeit bearbeitet und verarbeitet. Dasselbe gilt auch für die Naturlaute, die verlangsamt oder in tieferen Lagen wieder auftreten, denn ganz getreu wären sie von den Orchesterinstrumenten gar nicht wiederzugeben, da Vögel auch in Vierteltönen singen und selten das Bassregister bemühen. Falsch wäre es aber zu sagen, dass Messiaen notgedrungen laue Kompromisse zwischen seinen Vorbildern und dem traditionell Gegebenen geschlossen habe. Vielmehr brauchte er einen Anstoß von außen, an dem er sich abarbeitete, ohne den er – wahrscheinlich – die Kontrolle über sein Tonmaterial verloren hätte. Seine Musik entsteht nicht ex nihilo, sie ist nicht »musique pure«, reine Struktur, wie sie die Serialisten der fünfziger Jahre – Boulez und Stockhausen – schrieben, und steht deshalb quer zu ihrer Zeit. Dennoch weist das Orchesterwerk *Chronochromie*, komplexe, sehr anspruchsvolle Strukturen auf, die selbst Boulez, Messiaens kritischstem Schüler, Respekt abverlangten: Zusammen mit den Vogelrufen laufen nämlich Folgen von Tondauern ab, die alles andere als einfach sind. Sie können vom Publikum nicht unmittelbar gehört werden und geben ihr Geheimnis nur beim Studium der Partitur preis. Diese esoterische Komponente der Musik geht zurück auf die Zeit um 1950, als Messiaen mit dem *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) und dem *Livre d'orgue* (1951) gerade dem Serialismus wichtige Impulse vermittelte. In der *Chronochromie* arbeitete Messiaen mit einer sogenannten »chromatischen« Tondauerreihe von 1 bis 32, von einem 32tel bis zu einer Ganzen, die er ständig abwandelte, doch nicht auf beliebige Weise, denn das würde eine astronomische Summe von Permutationen ergeben, und das Stück fände kein Ende. Messiaen beschränkte sich vielmehr auf das, was er »symmetrische Permutationen« nannte und verwendete auch davon nur eine kleine Anzahl. Was er unter dieser Art von »Permutationen« verstand, sei am Beispiel von nur vier Dauern dargestellt: Wir bezeichnen sie mit den Zahlen 1, 2, 3 und 4 und permutieren sie so, dass das Zentrum an den Anfang und die Peripherie an den Schluss gerät: 3, 2, 4, 1. Von dort gehen wir weiter, indem wir 3, 2, 4 und 1 als 1, 4, 3 und 2 auffassen und dieselbe Operation noch einmal ausführen usw., bis der ursprüngliche Zustand wieder erreicht ist. Mit 32 Dauern wird das Prozedere zu einem schwindelerregenden Spiel von Kombinationen, dem sich Messiaen aber nicht willenlos überließ; er lieferte sich der selbstgeschaffenen Willkür nicht aus und verwendete halb spielerisch, halb mit Bedacht nur eine kleine Anzahl von Möglichkeiten. Schon im ersten Satz des *Quatuor pour la fin du temps* (1940/1941), der *Liturgie de crystal*, würde es bei den drei simultan verlaufenden, aber verschieden langen Schichten von Dauern endlos weitergehen, bis der Anfangszustand wieder erreicht wäre. Das Werk, wie es in der Partitur fixiert ist, wird damit zu einem kleinen Ausschnitt, einer möglichen, aber nicht der einzigen Formulierung von Zusammenhang, die durch verschiedene andere, gleichwertige ersetzt werden könnte. Messiaen erklärte am Schluss seiner Interviews, die er 1967 Claude Samuel gab, dass er einen neuen Begriff von der Zeit vermitteln wolle. Die alte Zeit schaffte er schon im *Quatuor pour la fin du temps* ab, und zwar nicht nur, weil sich die Kommentare zu den einzelnen Sätzen auf die Apokalypse des Johannes beziehen, sondern auch weil sich die kurz beschriebenen Rhythmuskonstruktionen dem hörenden Nachvollzug verweigern. Vor allem eines gilt es hervorzuheben: Der gleichmäßige Takt, der die traditionelle, tonale Musik durchpulste, ist verschwunden; schwere und leichte Zeiten gibt es nicht mehr. Die Synkopen, die im ersten Satz von Beethovens *Eroica* spannungsreiche Entwicklungen aufbauen, wären hier, bei Messiaen, unmöglich. Es kann deshalb nicht erstaunen, dass er gegen die Rhythmen des Klassikers Einwände formulierte: Sie seien zwar sehr männlich und energisch, aber ohne die Komplexität, die er anstrebe und bei Debussy und Strawinsky verwirklicht finde. Auch in Mozarts Werken erkennt er den größeren Rhythmiker als in denen Beethovens. Solche

Bemerkungen sind unserem Verständnis von Rhythmus eher fremd, gerade was die Erwähnung von Debussy betrifft, der auf Wind und Wellen gelauscht habe und sich von exotischer Musik habe beeinflussen lassen. Boulez ging sogar noch weiter und erklärte, Debussy habe den Kreis des Okzidents aufgebrochen und sich vom Orient anregen lassen.

Von Debussy über Messiaen bis zu Boulez lässt sich eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen Zeit feststellen, die zu den hier beschriebenen Reihen von Tondauern führte. Die Wendung, welche die europäische und vor allem die französische Musikgeschichte damit nahm, ist aber noch viel radikaler: Wurden früher die Tonhöhen organisiert, zum Beispiel in Schönbergs Dodekaphonik, im Vertrauen darauf, dass sich der Rhythmus nach traditionellen Mustern mehr oder weniger von selbst ergebe, so tritt nun der Rhythmus in den Vordergrund oder ist zum mindesten den Tonhöhen gleichwertig. Das strebte schon Debussy an, wenn er am 3. September 1910 seinem Verleger Jacques Durand schrieb: »Elle (la musique) est de couleurs et de temps rythmés« (Sie – die Musik – besteht aus rhythmisierter Zeit und Farbe). Und Messiaen wollte vor allem als Rhythmiker gelten – so stand es auf seiner Visitenkarte – und nicht als Musiker. Mit seinen neuartigen Rhythmen gelang ihm ein Paradigmenwechsel der radikalsten Art. Der alte Rhythmusbegriff war abgeschafft oder zum Mindesten gleichgültig geworden. Auch wenn hier und da darauf zurückgegriffen wird, so hat er doch seine allgemeine Geltung verloren.

Diese Rhythmen, oder nennen wir sie besser Dauern, werden nun durch Akkorde oder Geräusche realisiert, denen Messiaen bestimmte Farben zuordnete. Er hörte Farben und notierte sie in den meisten seiner Partituren äußerst genau. Auch darin erweist er sich als Debussys Erbe, der bekannte, es sei für einen Komponisten nützlicher, einem Sonnenuntergang zuzusehen als die *Pastorale* zu hören. Die Austauschbarkeit der optischen und der akustischen Sphären ist damit vorgegeben. Doch nicht nur die verschiedenen Timbres der Instrumente, sondern auch die Kombination verschiedenster Töne erzeugt Farbe. Jenseits von ihrer Verwendung als beispielsweise Tonika oder Dominante werden die Klänge damit direkt sinnlich erfahrbar. Darin ist der Titel des hier behandelten Werkes programmatisch: »Ho chronos« bedeutet auf Griechisch die Zeit und »to chroma« die Farbe. Chronochromie ist die in zeitliche Relationen gebrachte Farbe, wie sie in fast allen Kompositionen Messiaens auftritt, aber selten so konzentriert und komplex wie hier.

»Kyrie und Gloria hatten mich mächtig ergriffen«

Zu Anton Bruckners Messe e-Moll

Harald Hodeige

Entstehungszeit

1. Fassung: August bis November 1866 (vollendet am 25. November), revidiert 1876;
2. Fassung: 1882, rev. 1885 und 1896

Widmung

Franz Joseph Rudigier, Bischof von Linz

Uraufführung

29. September 1869 auf dem Domplatz in Linz anlässlich der Einweihung der Votivkapelle

Lebensdaten des Komponisten

4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich) – 11. Oktober 1896 in Wien

Zehn Jahre lang hatte Anton Bruckner als Hilfslehrer und Stiftsorganist in St. Florian gearbeitet, bis er nach erfolgreichen Probespielen am 13. November 1855 und am 25. Januar 1856 zum Linzer Domorganisten ernannt wurde. Das prestigeträchtigeres Amt in der oberösterreichischen Landeshauptstadt bedeutete mit seiner primär musikalischen Ausrichtung Neuorientierung wie Wagnis, wenngleich Bruckner sich auch nach Aufgabe seines Lehrerberufs vorrangig dem Orgelspiel widmete und zunächst »nur« als Gelegenheitskomponist in Erscheinung trat. Das vielfältige Linzer Musikleben wurde damals von konträr verlaufenden gesellschaftlichen und kulturellen Kräften geprägt, von denen Bruckner als Organist *und* Leiter der Liedertafel »Frohsinn« profitieren konnte. Denn einerseits spiegelte die aufstrebende bürgerliche Konzertpflege mit ihren Chorvereinen und Sängerefesten eine national-liberale Politisierung des Bürgertums, das mit der Verfassung von 1861 und den daraufhin eingerichteten Landtagen eine vernehmbare Stimme erhielt. Andererseits stand die Diözese für die wieder erstarkte Macht der Kirche, die seit dem Konkordat von 1855 auf die

endgültige Aufhebung der josephinischen Reformen zurückblicken konnte, mit denen ein Dreivierteljahrhundert zuvor Kaiser Joseph II. als aufgeklärter Monarch sämtliche Kirchen der Staatsmacht unterstellt hatte. Zudem hatte Bruckners Dienstherr, der Bischof Franz Joseph Rudigier, infolge des 1854 erlassenen Dogmas der unbefleckten Empfängnis Mariens den Bau eines Doms initiiert, der diesem Glaubenssatz geweiht werden sollte. Anlässlich der Grundsteinlegung am 30. April 1862 wurde Bruckners repräsentative Festkantate *Preiset den Herrn* als Freiluftmusik uraufgeführt.

In Linz erwarb sich Bruckner umgehend den Ruf eines herausragenden Organisten, dessen »seelenvolles Spiel das Herz zur wahren brünstigen Andacht« erhebe, wie der *Linzer Abendbote* am 6. April 1858 berichtete. Bischof Rudigier bestellte ihn wiederholt zu einer »klingenden Andachtsübung« in die Kirche, um sich von seiner Orgelkunst »erheben und erschüttern« zu lassen, wie das *Wiener Fremdenblatt* rückblickend in einem Artikel zu Bruckners 70. Geburtstag 1894 schrieb. Der Bischof unterstützte Bruckners weitreichende und kostspielige Pläne bezüglich Reparatur und Ausbau der Domorgel und stellte ihn wiederholt zur Tonsatz-Weiterbildung in Wien frei, was nicht folgenlos blieb: Bruckner legte bald mit seiner ohne Auftrag entstandenen Messe d-Moll ein Werk vor, das in Dimension und Formgestaltung alles übertraf, was man bis dahin im Linzer Musikleben gehört hatte. Nach der Uraufführung, die am 20. November 1864 im Alten Dom unter der Leitung des Komponisten stattgefunden hatte, lobte der Rezensent der *Linzer Zeitung* das Stück »als das hervorragendste Werk der jüngeren Zeit auf kirchlichem Gebiete [...]. Herr Bruckner hat nicht nur mit großer Meisterschaft die höchste Aufgabe der Tonkunst gelöst, sondern auch, und zwar namentlich, seine Begabung für den höheren Stil: die Symphonie, bewiesen.« Als die Messe einen Monat später im Rahmen eines »Concert spirituel« im Linzer Redoutensaal wiederholt wurde und Bruckner erneut »den Beifall eines vollen Saals« einbrachte (*Linzer Zeitung*), gelang es dem Komponisten erstmals, eine breitere Öffentlichkeit auf sich aufmerksam zu machen.

Angesichts dieser Ereignisse lag es nahe, dass Bischof Rudigier bei seinem Schützling zur Weihe der Votivkapelle des neuen Doms eine weitere Messe in Auftrag gab, die Bruckner in der Zeit von August bis November 1866 komponierte. Die Uraufführung dieser zweiten Messe e-Moll fand allerdings aufgrund von Verzögerungen bei den Bauarbeiten erst am 29. September 1869 statt – ebenfalls mit großem Erfolg: Nach dem Ereignis wurde Bruckner sogar die Ehre zuteil, zur bischöflichen Festtafel geladen zu werden; in einem Brief an den Linzer Chordirigenten Johann Baptist Burgstaller schrieb er rückblickend von dem »herrlichsten« seiner »Lebenstage«.

Aufgrund von Anlass und Aufführungsort auf dem Bauplatz unter freiem Himmel (die neue Kapelle hatte sich für den Chor als zu klein erwiesen) wählte Bruckner die ungewöhnliche Besetzung von achtstimmigem Chor mit reiner Bläserbesetzung, wobei er grundsätzlich einem ebenso asketischen wie ätherisch-transzendenten a-cappella-Stil verpflichtet blieb. Allerdings resultiert die besondere Spannung dieses Werks aus den exponierten Gegensätzen zwischen archaisch-psalmodischer Einstimmigkeit und einer streng polyphonen, dem Vorbild Palestrinas verpflichteten Satzstruktur, die mit der »modern« geführten Bläserbegleitung in flächiger, romantisch getönter Harmonik verbunden wird. In welcher Weise und mit welcher Gewichtung diese drei Hauptelemente angewendet werden, hängt von dem jeweiligen Charakter und Gehalt des Messtextes ab, wobei Bruckner streckenweise auch auf explizit symphonische Gestaltungsprinzipien zurückgreift, wie etwa bei der großen Schlusssteigerung im »Amen« des *Gloria* bzw. im »et vitam venturi« des *Credo*.

Im einleitenden *Kyrie* steuert eine Musik von eigentümlich schwebender Charakteristik in etlichen Wellen mehreren Höhepunkten entgegen, deren Intensität kontinuierlich zunimmt, wobei die letzte Steigerung mit ihren homophonen »Kyrie«-Rufen ohne vorbereitendes Crescendo auskommt. Auf den angstvoll-flehenden Charakter dieses dreiteiligen ersten Satzes, in dem chromatische Tonfolgen und dissonante Akkordverbindungen wesentlich zur affektiven Textausdeutung beitragen, folgt ein bewegtes *Gloria*, in dem das kontinuierliche An- und Abschwollen des *Kyrie* durch blockhafte Kontraste ersetzt wird: Der Vokalsatz alterniert je nach Textphrase zwischen Piano-, Mezzoforte- und Forte-Passagen, wobei sich polyphone und deklamatorische Abschnitte insgesamt die Waage halten. Raum für kontemplative Versenkung bietet ein langsamerer und sparsamer instrumentierter Mittelteil im Pianissimo (»Qui tollis ... miserere nobis«), bevor das

strahlende »Qui sedes« vom Tutti im Fortissimo intoniert wird. Der imposanten Herrschergeste folgt dissonant und demutsvoll das letzte »miserere«, bevor eine kunstvolle Doppelfuge, zu der nach und nach die Bläserstimmen »colla parte« hinzutreten, für einen feierlich-monumentalen Abschluss sorgt. »Als die letzten Akkorde [des *Gloria*] verklungen waren«, schrieb Johann Evangelist Habert nach der Uraufführung im *Linzer Volksblatt* vom 6. Oktober 1869, »stand ich da, und hätte gerne so recht von Herzen geweint, denn diese zwei Sätze, Kyrie und Gloria, hatten mich mächtig ergriffen. Ich sehnte mich allein, ungesehen zu sein, um meinen Gefühlen freien Lauf lassen zu können. Das muss eine gute Musik sein, die eine so mächtige Wirkung, so edle Gefühle hervorzubringen imstande ist. Mit Verehrung sah ich auf den Komponisten, der die Aufführung leitete, von dem ich bei dieser Gelegenheit das erste Werk hörte.«

Im *Credo* wird zum »Patrem omnipotentem« eine rhythmisch charakteristische Drehfigur im Unisono eingeführt, die nach instrumentalem Echo fortan die folgenden Glaubensartikel einleitet. Doch nicht nur das, denn aus der Verkettung mehrerer Drehfiguren und deren Sequenzierung entstehen längere Abschnitte, in denen das Unisono als Symbol für die Trinität weitgehend beibehalten wird, was dem Hörer die substanzielle Einheit von Gottvater, Sohn und Heiliger Geist überdeutlich vor Ohren führt.

Das zweiteilige *Sanctus* setzt sich aus einem polyphonen, dynamisch allmählich sich steigernden a-cappella-Satz und (ab »Dominus Deus«) einer homophonen Fortissimo-Deklamation mit Blechbläserbegleitung zusammen. In frei auf- und niederschwebender Polyphonie zu weitgehend dissonanten Klängen exponiert Bruckner die »Sanctus«-Rufe als besonderen heiligen Moment der Messe – in einer überirdisch anmutenden »musica coelestis«, bei der man laut Haberts Premierenzen-Rezension »unwillkürlich an die Töne der Engel erinnert« wird.

Im *Agnus Dei*, das sich von dissonant-geschärftem e-Moll zu einem strahlenden E-Dur aufhellt, überwiegt homophone Deklamation in zurückgenommener Dynamik, wobei im abschließenden »Dona nobis pacem« ein von Holzbläsern intoniertes melismatisches Motiv aus dem Kyrie für zyklische Rundung sorgt.

Bruckner hat seine e-Moll-Messe, die den Chor aufgrund des langsamen Tempos vor extreme Schwierigkeiten stellt, mehrfach überarbeitet: 1876 unterzog er das Werk gemeinsam mit seinen Messen in d-Moll und f-Moll einer »rhythmischen Durchsicht«, bevor er es »restaurierte«, was zu nicht weniger als 41 Detailänderungen führte. Die Uraufführung dieser zweiten Fassung fand im Rahmen des Linzer Diözesan Jubiläums am 4. Oktober 1885 im Alten Dom statt und war, wie bereits die Premiere der ersten Version, ein überragender Erfolg. Laut einem Brief des Linzer Musikdirektors Adalbert Schreyer, der dieses Konzert dirigierte, stand Bruckner während der musikalischen Darbietung »bei der Orgel mit verzückten, gegen die Wölbung des Domes gerichteten Augen und seine Lippen bewegten sich in stillem Gebete.« Etwa drei Wochen nach dem Ereignis schrieb der Komponist begeistert an Schreyer: »Aus der Ferne rufe ich Ihnen nochmals meinen innigsten Dank und tiefste Bewunderung zu für die künstlerische Heldenthat der sehr gelungenen Aufführung meiner E-Messe! Unauslöschlich wird meine Freude darüber sein!«

Anton Bruckner

Messe e-Moll

Kyrie

Kyrie, eleison.

Christe, eleison.

Kyrie, eleison.

Gloria

Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te.

Adoramus te. Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex cœlestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

Credo

Patrem omnipotentem,
factorem cœli et terræ,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filiū Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia sæcula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum,
consubstantialem Patri.
Per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines et propter
nostram salutem descendit de cœlis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine.
Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis.
Sub Pontio Pilato passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas.
Et ascendit in cœlum:
Sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos:
Cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem:
Qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur.
Qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi sæculi.
Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus, Deus Sabaoth.
Pleni sunt cœli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus, qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Kyrie

Herr, erbarme dich unser.
Christus, erbarme dich unser.
Herr, erbarme dich unser.

Gloria

Und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade.
Wir loben dich. Wir preisen dich.
Wir beten dich an. Wir rühmen dich.
Wir danken dir, denn groß ist deine Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels, allmächtiger Vater.
Eingeborener Sohn, unseres Herrn Jesus Christus.
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters.

Du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
nimm an unser Gebet.
Du sitzt zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.
Denn du allein bist der Heilige, du allein der Herr,
du allein der Höchste, Jesus Christus.
Mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des Vaters.
Amen.

Credo

[Ich glaube an] den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Und an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn.
Er ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott, Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott.
Gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater.
Durch ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen und um unseres Heiles
willen ist er vom Himmel herabgestiegen.
Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist

aus Maria, der Jungfrau.
Und er ist Mensch geworden.
Gekreuzigt wurde er sogar für uns.
Unter Pontius Pilatus gelitten und begraben.

Er ist auferstanden am dritten Tage,
gemäß der Schrift.
Er ist aufgefahren in den Himmel
und sitzt zur Rechten des Vaters.
Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
Gericht zu halten über Lebende und Tote:
Und seines Reiches wird kein Ende sein.

Ich glaube an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender,
der vom Vater und dem Sohne ausgeht.
Er wird mit dem Vater und dem Sohne
zugleich angebetet und verherrlicht.
Er hat gesprochen durch die Propheten.
Ich glaube an die eine heilige katholische
und apostolische Kirche.
Ich bekenne die eine Taufe
zur Vergebung der Sünden.
Ich erwarte die Auferstehung der Toten,
und das Leben der zukünftigen Welt.
Amen.

Sanctus

Heilig, heilig, heilig
Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.
Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.

Benedictus

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

Agnus Dei

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
gib uns Frieden.

Von Pult zu Pult (7)

Juni / Juli 2018

Anfang Mai, zwischen den Tourneen nach New York und Osteuropa, bitten wir die beiden Bratschistinnen Alice Weber und Christiane Hörr zum Gespräch auf das Dach des »Werk 3« im Münchner Werksviertel. Zur idyllischen Almhütte führt ein Trampelpfad vorbei an grasenden Walliser Schwarznasen-Schafen und Hasenställen. Surreal wirkt hier alles, mitten in der Stadt, in der Nähe des Ostbahnhofs, wo zukünftig der neue Konzertsaal stehen wird. Bodenständige Themen sprach dagegen Andrea Lauber im Gespräch mit Alice Weber, die seit 2015 Mitglied des SO ist, und Christiane Hörr an, die schon über 25 Jahre Orchestererfahrung hat.

AL Sie sind beide im Alter von 26 Jahren ins Symphonieorchester gekommen. War dies 1990 noch etwas Besonderes für eine Frau?

CH Ja, schon. Wir waren damals zehn Frauen, die in dieser Männerwelt sehr privilegiert waren, dabei aber genau beobachtet wurden (*lacht*). Natürlich gab es auch ältere Kolleginnen, aber darunter waren kaum Mütter. Die haben zum Teil das Orchester verlassen, weil die vielen Tourneen schlecht mit der Familie vereinbar waren. Eigentlich gab es damals schon die gleichen Probleme wie heute: Es ist nicht so einfach, den eigenen Ansprüchen gerecht zu werden, also gleichzeitig gute Orchestermusikerin und Mutter zu sein.

AW Für mich war es kein Thema. Ich kannte zwar die Geschichten von den Wiener Philharmonikern, die erst vor einigen Jahren Frauen zugelassen haben, aber ich fand das völlig letztes Jahrhundert (*lacht*)! Dass es bei Christiane vor 25 Jahren noch so war, war mir bis eben gar nicht bewusst! Vielleicht fällt es mir auch deswegen nicht so auf, weil in den letzten Jahren sehr viele junge Leute ins Orchester gekommen sind. Für mich war daher nicht die Frage, wie ich als Frau aufgenommen werde, sondern als junger Mensch. Ich wollte mich behaupten und ernst genommen werden. Ich glaube, dass es jedem Berufsanfänger so geht ... Da gibt es Kollegen, die seit 40 Jahren im Orchester spielen und extrem viel Erfahrung haben, und ich komme als Neuling in diese Gruppe ...

CH Das stimmt, wir hatten zuletzt sehr viele personelle Veränderungen, und das Orchester hat sich sehr verjüngt. Der Generationenwechsel ist eine große Bereicherung und gleichzeitig eine große Herausforderung: Als »Altgediente« muss ich sehen, wie ich Kontakt zu den jungen Kollegen bekomme. Und ich bin gefordert, mein musikalisches Niveau zu halten. Das ist mitunter schwer, denn wir Musiker bringen unsere Höchstleistung mit 25 oder 26 Jahren, am Ende der Ausbildung. Ab 35 geht es physiologisch abwärts – wie im Leistungssport. Aber ich empfinde es als inspirierend, wenn junge Kollegen neben mir sitzen, die top vorbereitet sind ...

AW ... und ich habe umgekehrt unheimlichen Respekt vor euch! Bis zur Rente habe ich noch 40 Jahre! Hut ab vor allen Kollegen, die es schaffen, so lange so fit zu bleiben. Darüber habe ich mir kaum Gedanken gemacht, als ich den Beruf gewählt habe.

AL Alice Weber, wie gut kennen Sie nach zwei Jahren das Orchester?

AW Zumindest die Bratschengruppe kenne ich sehr gut. In meiner dritten Saison habe ich auch langsam das Gefühl, im Orchester wirklich angekommen zu sein. Aber da fällt mir ein, mein Einstand, der steht ja noch aus (*lacht*).

AL Gibt es denn für neue Mitglieder in der Bratschengruppe Aufnahmezerimonien?

CH Nein, denn nach dem erfolgreichen Probespiel gibt es erst noch das Probejahr, in dem alle schauen, wie das Miteinander – musikalisch und menschlich – klappt. Danach ist es allerdings für die neuen Kolleginnen und Kollegen üblich, einen Einstand zu geben und die Gruppe einzuladen – in ein Restaurant oder zum Grillen an die Isar. Manche organisieren auch etwas auf den Tourneen.

Das Reisen bietet immer eine gute Gelegenheit, sich besser kennenzulernen. Wir hängen viel auf Flughäfen und in Bussen herum, manchmal sitze ich da neben einem Kollegen, den ich schon seit 25 Jahren kenne, und plötzlich entdecke ich an ihm ganz neue Seiten ...

AL Hat das Thema Vereinbarkeit bei Ihrer Berufswahl eine Rolle gespielt?

AW Ich muss zugeben, dass ich bei der Berufswahl nicht daran gedacht habe. Aber ich fand ein Orchester schon auch attraktiv, weil ich Sicherheit wollte und mir nicht vorstellen konnte, immer freiberuflich tätig zu sein. Orchestermusikerin ist mein Traumberuf, das SO mein Traumorchester und München die Stadt, in der ich leben möchte. Und der Rest wird sich schon fügen ... (*lacht*).

AL Wie sehen Sie das, Christiane Hörr? Inzwischen haben Sie zwei erwachsene Kinder und können aus eigener Erfahrung berichten ...

CH Also für Familien ist der Beruf nicht ideal – aber alles ist möglich! Man schafft vieles im Leben, wenn man muss (*lacht*). Jeder, der Kinder hat, weiß, dass man ständig vor neuen Herausforderungen steht: Da sitzt man schon mal die Nacht in der Notaufnahme und spielt trotzdem den Dienst am nächsten Abend. Oder man spielt im Konzert eine Mahler-Symphonie, ist aber mit den Gedanken immer zu Hause beim kranken Kind. Manchmal habe ich selbst darüber gestaunt, wie leistungsfähig man sein kann! Mittlerweile haben wir viele Ehepaare mit Kindern im Orchester, und es gibt immer noch dieselben Probleme: Bei Tourneen muss z. B. oft ein Elternteil unbezahlten Urlaub nehmen, um bei den Kindern zu bleiben.

AL Wie schnell sind Sie nach den Geburten Ihrer Kinder ins Orchester zurückgekehrt?

CH Ich bin nach sechs Monaten wieder eingestiegen, aber manche Frauen mussten als Alleinverdiener der Familie nach acht Wochen wieder anfangen, denn Elterngeld gab es in dem heutigen Umfang noch nicht. Dann wurden die Kinder zum Stillen in den Pausen gebracht. Da ist man schon sehr gestresst, denn Kinder trinken dann, wenn sie Hunger haben und nicht unbedingt wenn Pause ist. Einmal wurde mir die Frage gestellt, warum ich denn überhaupt stille und die Kinder nicht mit Milupa großziehe! Heute würde sich keiner mehr über stillende Mütter in der Arbeit wundern. Damals hätte auch noch kein Mann Erziehungsurlaub genommen. Es hat sich da viel im Bewusstsein der Gesellschaft geändert. Aktuell hat ein Kollege aus unserer Bratschengruppe ein Jahr Erziehungsurlaub genommen.

AL Auch anderes hat sich verändert: die Berichterstattung über das Orchester, die Präsenz in den sozialen Medien, die Livestreams ...

CH Ja, das war 1990 in der Tat ganz anders. Sein Orchester vorher digital kennenzulernen, gab es nicht! Ich habe mir Schallplatten und die ersten CD-Aufnahmen des Orchesters gekauft, um zu studieren, was gespielt wurde. Heutzutage gibt es die Mediatheken und YouTube, dort kann man alle Aufnahmen angucken. Auf der Website, bei Facebook und Instagram gibt es Videos, Fotos und Reiseberichte ...

AW Da ich aus München komme, brauchte ich mich nicht digital über das Orchester zu informieren, ich kannte es live von Konzerten. Aber es gibt allgemein ein starkes Bedürfnis, sich online über das SO zu informieren. Seit ich im Orchester bin, werde ich manchmal angesprochen, weil Fotos von mir auf Facebook stehen.

AL Ist es eine Belastung, auch abseits der Bühne »gute Figur« machen zu müssen?

CH Wir müssen von dem Image wegkommen, dass Symphonieorchester elitär sind. Es darf keine gläserne Wand zwischen dem Publikum und uns geben. Die sozialen Medien helfen dabei, in den Dialog mit unseren Abonnenten und dem Publikum weltweit zu treten – und das finde ich sehr gut! Das hat früher gefehlt.

AW Gerade für die jüngeren Leute ist es doch extrem wichtig, dass wir uns öffnen. Im Konzert sieht man uns immer nur im Frack und Abendkleid. Sehr elegant, aber aus Sicht der Jugendlichen konservativ und unnahbar. Deswegen ist es gut, zu zeigen, dass ganz normale Leute dahinterstecken und dass es hinter der Bühne mal locker zugeht!

AL Sprechen wir noch über Ihr Instrument, die Bratsche ...

CH Das erste, was allen einfällt, sind die Bratschen-Witze: Wenn's zum Geiger nicht gereicht hat, wird man Bratscher ... Wer sich für die Bratsche entscheidet, muss einen bestimmten Klangsinn haben und Erfüllung in dem harmonischen und klangfarblichen Reiz der Mittelstimmen finden.

AW Bei mir war es eher Zufall, dass ich von der Geige auf die Bratsche umgestiegen bin, weil im Jugendorchester die Bratschen fehlten und ich mich bereiterkläre, es auszuprobieren. Und es war das beste Orchesterprojekt! Plötzlich hatte ich meine Rolle im Orchester gefunden!

BIOGRAPHIEN

Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor wurde 1946 gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief in enger Verbindung mit dem Symphonieorchester, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Die Künstlerische Leitung hatte von 2005 bis Sommer 2016 Peter Dijkstra inne. Inzwischen hat Howard Arman diese Position beim Chor übernommen. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten den Chor nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest Amsterdam und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann. In den Reihen *musica viva* und *Paradisi gloria* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise. Dem Chor wurde 2015 der Bayerische Staatspreis für Musik zuerkannt. Im Januar 2017 wirkte der Chor an den Eröffnungskonzerten der Elbphilharmonie Hamburg unter Thomas Hengelbrock mit.

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 (*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.

Kent Nagano

»Plötzlich hat alles einen Sinn ergeben«, erzählt Kent Nagano von seiner Begegnung mit seinem einstigen Lehrer und Freund Olivier Messiaen, der ihm nicht nur den Weg nach Europa geebnet, sondern ihn warmherzig gefördert hat. Ein »Retter« sei er gewesen, der ihm, dem gebürtigen Kalifornier, das fehlende Puzzle-Teil zum Verständnis europäischer Musik geliefert habe. Für die Uraufführung von Messiaens Oper *Saint François d'Assise* 1984 wurde Nagano von ihm als assistierender Dirigent engagiert, es folgte 1988 die Berufung nach Lyon als Music Director der Opéra National (bis 1998), dann jene zum Hallé Orchestra in Manchester (1991–2000). Heute gehört Nagano, für seine klaren Interpretationen bekannt, zu den weltweit gefragten Dirigenten. Besonders der Neuen Musik erwies er durch zahlreiche Uraufführungen herausragende Dienste. Mit allen führenden Orchestern arbeitet er zusammen, seine Einspielungen und DVD-Produktionen wurden mehrfach mit Grammys und Music Awards ausgezeichnet. Von großer Bedeutung war Kent Naganos Tätigkeit als Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin (2000–2006), das ihn zum Ehrendirigenten ernannte. Seit 2006 ist er Musikalischer Leiter des Orchestre symphonique de Montréal. Ein Meilenstein war die Eröffnung der Maison symphonique im Jahr 2011 mit u. a. zwei kompletten Symphonie-Zyklen von Beethoven und Mahler, Schönbergs *Gurre-Liedern* sowie Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher*. Neben seiner langjährigen Tätigkeit als Musikalischer Leiter der Los Angeles Opera (seit 2003) war Kent Nagano immer wieder an den großen Opernhäusern der Welt zu Gast und leitete z. B. die Uraufführungen von Kaija Saariahos *L'amour de loin* bei den Salzburger Festspielen und von John Adams' *El Niño* am Théâtre du Châtelet in Paris. Während seiner Zeit als Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper (2006–2013) wurden unter seiner Leitung die Opern *Babylon* (Jörg Widmann), *Das Gehege* (Wolfgang Rihm) und *Alice in Wonderland* (Unsuik Chin) erfolgreich uraufgeführt sowie *Idomeneo*, *Ariadne auf Naxos*, *Die schweigsame Frau*, *Les Dialogues des Carmélites*, *Wozzeck* und *Der Ring des Nibelungen* neu inszeniert. Zur Spielzeit 2015/2016 wurde er zum Generalmusikdirektor und Chefdirigenten der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg ernannt, wo er mit John Neumeier eine Ballettfassung von Messiaens *Turangalîla-Symphonie* sowie die Uraufführung von Toshio Hosokawas Oper *Stilles Meer* leitete. Seit 2013 ist er zudem Erster Gastdirigent der Göteborger Symphoniker. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Kent Nagano zuletzt im Juni 2017 mit Messiaens *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* zu erleben.

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

Theo Hirsbrunner: aus den Programmheften der musica viva des Bayerischen Rundfunks vom 6. Mai 2000; Harald Hodeige: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Christiane Hörr und Alice Weber: Andrea Lauber

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Alphonse Leduc, Paris 1963 (Messiaen);

© Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien 1959 (Bruckner).

br-so.de

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

twitter.com/BRSO

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