

**TICCIATI**

**SCHUMANN**

**RAVEL**

**REBEL**

**FRANCK**

**IBRAGIMOVA**

**Donnerstag 1.3.2018**  
**Freitag 2.3.2018**  
**3. Abo C**  
**Herkulesaal**  
**20.00 – ca. 22.15 Uhr**

**17/18**

ROBIN TICCIATI  
Dirigent

ALINA IBRAGIMOVA  
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Michaela Fridrich

PRE-CONCERT  
Foyer des Herkulesaals  
19.15 Uhr  
Schülerinnen und Schüler der Montessori-Schule der »Aktion Sonnenschein«

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 2.3.2018  
Pausenzeichen:  
Fridemann Leopold im Gespräch mit Alina Ibragimova und Robin Ticciati

ON DEMAND  
Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
als Audio abrufbar.

## PROGRAMM

### Jean-Féry Rebel

»Les Éléments«

Simphonie nouvelle

- Le Cahos (Das Chaos)
- Loure (La Terre et l'Eau / Die Erde und das Wasser)
- Chaconne (Le Feu / Das Feuer)
- Ramage / Gezwitscher (L' Air / Die Luft)
- Rossignols (Nachtigallen)
- Loure (La Chasse / Die Jagd)
- Premier Tambourin (L'Eau / Das Wasser)
- Deuxième Tambourin
- Sicillienne
- Rondeau (Air pour L' Amour / Arie für Amor)
- Caprice (Rondeau)

### Robert Schumann

Konzert für Violine und Orchester d-Moll

- Im kräftigen, nicht zu schnellem Tempo
- Langsam –
- Lebhaft, doch nicht schnell

Pause

### César Franck

»Psyché«

Symphonische Dichtung

- Sommeil de Psyché (Psyches Schlaf). Lento
- Psyché enlevée par les Zéphirs (Psyche wird von den Zephiren entführt). Allegro vivo
- Les jardins d'Éros (Die Gärten des Eros). Poco animato
- Psyché et Éros (Psyche und Eros). Allegretto modéré

### Maurice Ravel

»Daphnis et Chloé«

Suite Nr. 2

- Lever du jour (Tagesbeginn)
- Pantomime (Pantomime)
- Danse générale (Tanz)

## Chaos und Ordnung

### Zu Jean-Féry Rebels *Les Éléments*

Jörg Handstein

#### Entstehungszeit

1737 in Paris

#### Widmung

Victor-Amédée de Savoie, Monseigneur le Prince de Carignan

#### Uraufführung

Die Tanzsätze am 27. September 1737 in der Académie Royale de Musique; die Einleitung Le Cahos ebenda am 17. März 1738

#### Lebensdaten des Komponisten

18. April 1666 in Paris – 2. Januar 1747 in Paris

Bis ins 20. Jahrhundert galt in Europa der konsonante Dreiklang als harmonische Basis der Musik: Die gesamte Ordnung der Töne beruhte auf der Tonika, dem perfekten, die Tonart begründenden Akkord. Dies erstmals wissenschaftlich als Naturgesetz zu beweisen, versuchte Jean-Philippe Rameau 1722 in seinem *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Doch im März 1737 zerriss in der Académie Royale de Musique ein Akkord die Stille, der diesem Gesetz Hohn sprach: eine schroffe, scharfe Tonballung, wie sie die Avantgarde um 1960 gerne gebrauchte und »Cluster« nannte. Der Urheber war jedoch der 71-jährige Jean-Féry Rebel, ein treu im Dienste der französischen Könige ergrauter Komponist, nun eigentlich schon im Ruhestand. Er selbst erklärte den schauerlichen Klang im Vorwort der Partitur so: »Es war das Chaos selbst, jenes Durcheinander, das unter den Elementen herrschte, bevor sie – unabänderlichen Gesetzen unterworfen – den Platz eingenommen haben, der ihnen in der Ordnung der Natur vorgeschrieben ist.«

Nach altgriechischer Vorstellung, wie sie in der *Theogonie* von Hesiod (ca. 700 v. Chr.) überliefert ist, ging die Welt aus einem ursprünglichen Chaos hervor, und nach dem Naturphilosophen Empedokles (495–435 v. Chr.) besteht sie aus vier Elementen: »Feuer, Luft, Wasser, Erde; und zwei dynamischen Grundprinzipien, Liebe und Streit – das eine vereint, das andere trennt«. Die Lehre der vier Elemente prägte lange Zeit das Denken und das Weltbild, doch schon im 17. Jahrhundert erkannten einzelne Forscher, dass sie vom chemischen Standpunkt her nicht zu halten war. Antoine de Lavoisier widerlegte diese Lehre 1783 endgültig, als er sah, dass sogar Wasser und Luft aus zerlegbaren und synthetisierbaren Stoffen bestehen. Dennoch existierten die vier klassischen Elemente weiter, als gleichsam mythische Symbole für den Urstoff der Welt und des Lebens. Immer wieder inspirierten sie auch Komponisten, etwa Luciano Berio zu seinem *Wasser-, Erden-, Luft- und Feuerklavier*. Plätscherndes Wasser, säuselnde Luft, Erdbeben und Feuerbrände wurden gerade in der französischen Barockoper gerne lautmalerisch abgebildet. Schon 1721 kam in Paris ein Opéra-ballet mit dem Titel *Les Éléments* auf die Bühne. Dessen Kulisse wurde so beschrieben: »Das Theater zeigt das Chaos. Es ist eine Ansammlung von Wolken, Felsen und Gewässern sowie Feuer, die aus Vulkanen hervorkommen.« Dieses sehr erfolgreiche Spektakel stand wohl auch Pate für das gleichnamige Werk Rebels.

In der streng hierarchisch geordneten Musikwelt hatte sich Jean-Féry Rebel einen guten Platz sichern können. Zunächst diente er als Geiger in der Académie Royale, 1705 wurde er in das Orchester der Vingt-quatre Violons du Roi aufgenommen, sozusagen das musikalische Zentralgestirn am Hofe des Sonnenkönigs. Zudem war er dort als Kammerkomponist angestellt. Rebel hat sich um die Gattung der Violinsonate verdient gemacht und mit seinen getanzten Suiten, die er »Simphonien« nannte, Maßstäbe in der Ballettmusik gesetzt. Seine Unsterblichkeit verdankt er jedoch allein seinem letzten Werk: *Les Éléments*. Dass der betagte Komponist überhaupt noch einmal zur Feder griff, ist dem Prince de Carignan zu verdanken, einem exzentrischen Melomanen, der sein Vermögen mit Mätressen und Mäzenatentum durchbrachte. Wie man Rebels Widmungstext entnehmen kann, ist das Werk »par les ordres et sous les auspices« des Fürsten entstanden. Ob dieser auch das Sujet ausgewählt hat, bleibt allerdings unklar. Am 27. September 1737 kamen die *Éléments* zunächst ohne das einleitende *Chaos* auf die Bühne, aber vor einer passenden Kulisse, und – laut Rebels Vorwort – auch in entsprechenden Kostümen und einer darstellenden Choreographie. Es tanzten sechs Personen, darunter die berühmte Marie Sallé. Nach einer Zeitungsmeldung tat das Stück »große Wirkung«, und es wurde lebhaft beklatscht.

Obwohl der Erstdruck der Partitur nur maximal vier Notenzeilen enthält, spielte wohl ein für damals recht großes Orchester: Die Académie Royale verfügte über rund 40 Spieler, neben den stark besetzten Streichern vier bis sechs Oboen bzw. Flöten und vier bis fünf Fagotte. Die *zweite Loure* erfordert außerdem »Jagdhörner«, und im letzten Satz spielte möglicherweise auch eine Trompete mit. Pauken und Schlagwerk (zumindest ein Tambourin) werden ebenfalls beteiligt gewesen sein. Die Besetzung wurde üblicherweise den Gegebenheiten angepasst. Gleich der erste Tanzsatz charakterisiert die Elemente durch die Instrumentierung: Die eher starr artikulierenden Violinen stehen für die Erde, die fließenden Achtel der Flöten für das Wasser. Sicher wurde diese gravitatisch-getragene *Loure* von einem Paar getanzt. Die anschließende *Chaconne*, das Glanzstück der ganzen Suite, stellt mit stets neuen Variationen und flamboyanten Passagen das Feuer dar. Die Luft wird von den dort heimischen Geschöpfen repräsentiert. Daran lassen die

zwitternden kleinen Flöten in *Ramage* («Gezwitscher») ebenso wenig Zweifel wie der *Rossignols* («Nachtigallen») betitelt Satz. Über die Zuordnung der folgenden Sätze kann man nur spekulieren: Erscheinen mit der zweiten *Loure* die Tiere der Erde, auf die munter Jagd gemacht wird? Zeigen die volkstümlichen *Tambourins* die erdverbundenen Landbewohner? Wird zur langsam schmachttenden *Sicillienne* eine Schäferszene gezeigt? Dass im folgenden *Rondeau* (*Air pour l'Amour*) der Liebesgott selbst auftritt, könnte darauf hinweisen. Zu der überschäumend bewegten, in Gruppen instrumentierten *Caprice* vereinen sich alle Tänzer zu einem fröhlichen Finale.

So elegant, einfallsreich und bildkräftig die bisher beschriebene Musik erscheint – es bleibt eine konventionelle Suite standardisierter Tanzformen. Der eigentliche Geniestreich ist das *Cahos*. Zu dieser Einleitung wurde nicht getanzt, sie steht, wie Haydns Ouvertüre zur *Schöpfung*, programmatisch für sich selbst. Allerdings ist Rebels visionäre, über jede zuvor bekannte Musik hinausgreifende Idee eher vergleichbar mit Wagners Weltschöpfung aus einem einzigen Es-Dur-Akkord im *Rheingold*-Vorspiel. »Ich habe gewagt, die Idee vom Wirrwarr der Elemente mit jener des harmonischen Durcheinanders zu verbinden. So erkühnte ich mich, zu-nächst alle Töne miteinander vermischt oder – besser gesagt – alle Noten einer Oktave vereint in einem einzigen Klang hören zu lassen. Sodann entwickeln sich diese Töne, indem sie nach ihrer naturgegebenen Gang-art [d.h. als Tonleiter] unisono aufsteigen, und man nach einer Dissonanz den perfekten Akkord hört.« Zudem wird der Chaos-Akkord rhythmisch beschleunigt und drückt damit, wie eine Art Urknall, die Dynamik der Weltschöpfung aus. In wechselnder Harmonisierung kehrt der Akkord noch sechsmal wieder, wobei sich die Elemente als bildliche Motive aus ihm herauslösen: Das Wasser wogt in den sanften Linien der Flöten, die Erde steht auf festen Fundament-Tönen im Bass, die Luft schwirrt in den trillernden Piccolo-Flöten, und das Feuer lodert in den brillanten Violin-Passagen. Die Motive werden variiert und immer wieder neu kombiniert: nacheinander, vereint oder gegeneinander – bis sie schließlich zu einer schönen Kadenz zusammenfinden. Aus dem Chaos entsteht Harmonie. Rebel ist also – das Wortspiel sei gestattet – kein Rebell, der die »naturgegebene« Ordnung der Töne stürzen will. Im Gegenteil: Sein *Cahos* bestätigt sie und indirekt auch die »unabänderliche« Gesellschaftsordnung seiner Epoche: den Absolutismus. Dennoch hat er eines der kühnsten Musikstücke aller Zeiten geschaffen.

## »So flehend, so zärtlich«

### Zu Robert Schumanns letztem Orchesterwerk, dem Violinkonzert d-Moll

Vera Baur

#### Entstehungszeit

21. September bis 3. Oktober 1853 in Düsseldorf

#### Uraufführung

26. November 1937 im Deutschen Opernhaus in Berlin mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Karl Böhm, den Solopart spielte Georg Kulenkampff.

#### Lebensdaten des Komponisten

8. Juni 1810 in Zwickau – 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn

**Chronik einer missglückten Rezeption 1853, Mitte September bis Anfang Oktober:** In einem produktiven Schub komponiert Robert Schumann, inspiriert vom Spiel des herausragenden Geigers Joseph Joachim, binnen weniger Tage ein Violinkonzert. Ein Ereignis von eminenter Bedeutung – weder Violinkonzerte aus der Zeit der Romantik noch Solokonzerte in Schumanns Schaffen sind zahlreich gesät. Die musikliebende Welt dürfte auf dieses Konzert gewartet haben. Joachim persönlich hatte Schumann darum gebeten; dennoch findet eine Uraufführung vorerst nicht statt.

**Mitte der 1880er Jahre:** Rund 30 Jahre nach Schumanns Tod entscheiden sich Clara Schumann und Johannes Brahms gegen eine Aufnahme des Violinkonzerts in die von Brahms herausgegebene [aus heutiger Sicht gesehen »Alte«] Schumann-Gesamtausgabe.

**1907:** Joseph Joachim stirbt. Das für ihn geschriebene Violinkonzert hat er niemals öffentlich gespielt. Sein Sohn Johannes übergibt ein Jahr später die vorhandenen Quellen an die Königliche Bibliothek in Berlin und erwirkt ein Publikationsverbot bis 1956, Schumanns 100. Todestag.

**1937:** Dem Mainzer Schott-Verlag gelingt es, Johannes Joachim zu überzeugen, einer Edition zuzustimmen. Yehudi Menuhin, jüdisch-amerikanischer Ausnahmegeiger, erhält ein Exemplar der gedruckten Partitur. Der Verlag erhofft sich eine Uraufführung des Werkes durch Menuhin und die New Yorker Philharmoniker in Amerika. Menuhin äußert sich euphorisch: »Hier ist eine Partitur so romantisch, so heroisch, so flehend, so zärtlich, als wäre die Tinte noch nicht getrocknet.« Schumanns Violinkonzert ist für Menuhin der »missing link« zwischen den Konzerten von Beethoven und Brahms.

**26. November 1937:** Das Violinkonzert wird uraufgeführt – im Deutschen Opernhaus in Berlin mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Karl Böhm. Den Solopart spielt Georg Kulenkampff. Das Konzert wird via Rundfunk in zahlreiche Länder übertragen. Den offiziellen Rahmen der Uraufführung bildet die »Gemeinsame Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft ›Kraft durch Freude‹«. Joseph Goebbels hält eine Propagandarede. Die Nazis beabsichtigen, das neuentdeckte Konzert als »arisches« Ersatzstück für das verfemte Mendelssohn-Konzert zu inthronisieren. Allerdings erklingt das Werk nicht in Schumanns Originalgestalt, Kulenkampff spielt den Solopart in einer Bearbeitung von Paul Hindemith. Der bei den Nazis in Ungnade gefallene Komponist bleibt ungenannt.

**2000:** Eine renommierte musikwissenschaftliche Publikation zur Gattung des Solokonzerts konstatiert die »mindere Qualität« des Schumann'schen Violinkonzerts. Es weise »monotone Züge auf, vor allem im letzten Satz«. Außerdem sei es »weder hinreichend an den Eigenarten des Instruments orientiert noch brillant genug, als dass es die meisten Geiger zufriedenstelle«. Aber »trotz seiner Schwächen hat das Konzert einige faszinierende Züge und reizvolle Momente«.

Ein trauriges Protokoll. Wie konnte das einzige Violinkonzert des vielleicht universellsten romantischen Komponisten Opfer einer solch fatalen Rezeption werden? Die Geschehnisse sind gut dokumentiert, und vieles lässt sich relativ klar benennen. Schumann, im Herbst 1853 noch Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, plante die Uraufführung seines Konzerts für das Auftaktkonzert der neuen Saison Ende Oktober, also unmittelbar nach Abschluss der Partitur. Doch das Konzertkomitee bestand für den Auftritt des »Star-Geigers« Joachim auf dem bereits vereinbarten Beethoven-Konzert, einem Zugpferd für das Publikum. Für Joachim und Schumann bedeutete dies aber keineswegs, ihre Aufführungspläne zu verwerfen, sondern lediglich sie zu verschieben. Joachim zeigte sich sogar dankbar dafür, durch die unverhofften Umstände mehr Zeit für die Einstudierung des Soloparts gewonnen zu haben. Doch schon wenig später war Schumann nicht mehr in der Lage, sich selbst für sein Violinkonzert einzusetzen. Anfang November sah er sich wegen ständiger Querelen mit dem Konzertverein genötigt, sein Amt niederzulegen, Anfang 1854 brach die akute Krankheit aus und nahm ihren tragischen Verlauf – bis hin zum Zusammenbruch, Selbstmordversuch und zur Einweisung in die Nervenheilanstalt in Eendenich im März. Diese erschütternden Ereignisse scheinen das Urteil seiner engsten Vertrauten über das Violinkonzert zunächst jedoch nicht beeinflusst zu haben. Bis zu Schumanns Tod 1856 äußerten sich Clara und Joachim ausschließlich begeistert und wohlwollend über das Werk. »Könnte ich Ihnen doch Ihr Dmoll Concert vorspielen«, schrieb Joachim dem Freund noch im Herbst 1854 nach Eendenich, voller schwelgerischer Erinnerungen an die »herrlichen Tage«, als sie ein Jahr zuvor gemeinsam das Werk durchgearbeitet hatten. Erst ab 1857, nach einer Probe mit dem Gewandhausorchester in Leipzig, sind die Aussagen von einem neuen Ton durchzogen. Clara gesteht Joachim ihren Schmerz, einen »Makel« da zu finden, »wo man über Alles liebt«, so solle er sich ihre »Thränen neulich bei Roberts Concert« erklären. Sie überlegte gar, ob er den dritten Satz neu fassen könne. Gemeinsam nahmen sie nun von weiteren Bemühungen um eine Aufführung von Schumanns letztem Orchesterwerk Abstand, und Clara schenkte Joachim das Manuskript. Schließlich war es ausgerechnet Joachim, dem die Entstehung des Werks zu verdanken war, der ihm den wohl folgenschwersten Schlag versetzte: Auf Bitte seines Biographen Andreas Moser verfasste er 1898 eine lange Betrachtung über das für ihn geschriebene Konzert. Trotz vieler fundierter Beobachtungen transportiert dieser Text auf unglückliche Art genau jene Stereotypen, die sich nach Schumanns Tod in der öffentlichen Rezeption herausgebildet hatten. Wenn Joachim an vorderster Stelle die zeitliche Nähe des Konzerts zu dem »Ausbruch der Geisteskrankheit« her-ausstellt und anschließend auf »eine gewisse Ermattung«, – »mir blutet das

Herz es zu gestehen« – »kränkelnde Grübeleien« und das »Grau der Reflektion« hinweist, fällt es in der Tat schwer, die beiden Dinge nicht miteinander zu verquicken. Claras schwindender Mut ist angesichts dessen, was sie durch die Krankheit und den Tod ihres Mannes zu erleiden hatte, sicher verzeihlich: Sie war zutiefst verunsichert und wollte die letzten Werke Roberts vor dem unberechenbaren Urteil der Öffentlichkeit schützen. Das Verhalten Joachims hingegen ist schwerer zu verstehen. Teilte er Claras Schutzzinstinkt, oder hatte sich seine Einschätzung tatsächlich so fundamental gewandelt?

Bei allen bis heute andauernden Kontroversen um die Wesensart des Schumann'schen Violinkonzerts, scheint sich eines doch relativ leicht einkreisen zu lassen: Das Werk widersetzt sich – dies aber durchaus selbstbewusst – den gattungstypischen Konventionen. Sein neuer, fremder Ton offenbart sich jenseits von geigerischer Bravour und brillanter Verzahnung von Solostimme und Orchester. Der Geigenpart liegt oft ungewöhnlich tief, weswegen ihn Hindemith an einigen Stellen oktaviert hat. Das Subjekt, das sich hier ausspricht, tritt nicht an, um zu glänzen. Und auch hinsichtlich der Tempi und des Gesamtklanges herrschen eine eigentümliche Verhaltenheit und Zurücknahme vor. Wer sich darauf nicht einlässt, kann sich an vielen Einzelheiten stören, wie es Joachim offenbar getan hat, ohne sie auf ihre poetische Notwendigkeit zu befragen. Das »zweite milde Thema« des ersten Satzes – »von weicher schöner Stimmung, echt Schumann'sch!« – komme, so Joachim, bedauernswerterweise nicht »zu recht erquickendem Ausbau«. Aber vielleicht möchte es das auch gar nicht? Der ganze Satz spannt sich auf über der Idee eines beinahe barock anmutenden blockhaften Gegeneinanders von Orchester-Tutti und Solo, wobei dem Orchester das pompöse und mit majestätischen Punktierungen versehene erste Thema gehört, der Violine das unsagbar zarte zweite Thema (»dolce«). Schon der Versuch des Soloinstruments, nach der Orchesterexposition ebenfalls mit dem ersten Thema zu beginnen, zerschellt an dessen wuchtiger Gebärde. Die Violine weicht aus in Figurationen und kommt erst mit dem zweiten Thema in ihrem innersten Bezirk an – das sanfte Um-sich-selbst-Kreisen der Melodie umschreibt sinnfällig den Zustand des völligen Bei-Sich-Seins. Dieser Gedanke steht auch im Zentrum der Durchführung, die überwiegend von diesem Thema bestritten wird. Das Subjekt zieht sich hier noch weiter in sich zurück, verweilt auf der Stelle und verliert sich in einsamen, fast unentrinnbaren Selbstgesprächen. Wieso sollte hier intensiver thematischer oder modulatorischer »Ausbau« stattfinden, wenn doch etwas ganz anderes erzählt wird?

Dass dem zweiten Thema des Kopfsatzes die Essenz des ganzen Werkes innewohnt, darauf deutet nicht nur sein überaus lyrisch-romantischer Ausdrucksgehalt und seine zentrale Rolle in der Durchführung hin. Es fungiert auch als Kernmotiv aller drei Sätze. Seine melodische Geste – eine in eine Drehbewegung eingebettete Folge von Aufschwung und sanftem Zurücksinken – findet sich in nahezu allen Themen des Konzerts. Schon in die allerersten Figurationen der Violine im Kopfsatz ist diese Geste poetisch eingewoben, nichts läge ferner, als in ihnen inhaltsleeres Passagenwerk zu sehen. Und hat man das »dolce«-Thema als nach innen gewandte Identität des ersten Satzes gehört, wird man in die fragile Welt des zweiten Satzes noch intensiver eintauchen. Anders als im ersten Satz ist die Geige hier aufs Engste mit dem Orchestersatz verzahnt, und die Konturen sind bedeutungsvoll verschleiert: durch subtile synkopische Rhythmik, den Verzicht auf klar gegliederte periodische Strukturen und das Hin- und Herwandern der Themen zwischen Solostimme und Orchester. All dies, gepaart mit dem extrem langsamen Tempo, dem abgedunkelten Orchesterklang (nur Streicher, Hörner und Fagotte) und dem zäsurlosen Fließen der Musik, beschreibt einen Zustand von Trance. Es ist, als trete man aus Raum und Zeit, zugleich stellt das sich behutsam ins Gedächtnis rufende »dolce«-Thema das Geschehen in einen zwingenden übergeordneten Zusammenhang.

Durch Beschleunigung des Tempos – als müsse sich jemand selbst Mut zusprechen – erreicht Schumann das *Finale*, ein Sonatenrondo in Polonaisen-Rhythmus und der wohl rätselhafteste Satz seines Violinkonzerts. Welchen Eindruck dieses *Finale* beim Hörer hinterlässt, hängt entscheidend davon ab, für welches Tempo sich die Interpreten entscheiden. Verfolgt der Solist die Absicht, diesen Satz gattungskonform als spielerisch-virtuosen und affirmativen Kehraus zu gestalten, müsste er sich über Schumanns Tempovorschrift (Viertel gleich 63) hinwegsetzen. Nimmt man diese aber ernst, wird der tänzerische Gestus nicht recht zünden, und die Polonaise bekommt einen eher gemessenen, beinahe schwerfälligen Charakter. Bis zum Ermüden wurde diesem Satz Starrheit und Monotonie vorgeworfen. Aber auch den Skeptiker sollte nachdenklich stimmen, wie

intensiv dieses *Finale* mit den vorherigen Sätzen motivisch verbunden ist. Das Polonaisen-Thema ist unverkennbar eine Variante des »dolce«-Gedankens, auch weitere Motive aus dem Kopfsatz erscheinen wieder, bis hin zu Partikeln der Violinfigurationen. Der Beginn der Durchführung greift in der Cellostimme nahezu wörtlich die eröffnenden Takte des lang-samen Satzes auf, und noch in der Coda bezieht sich Schumann auf Material aus dem fragilen Mittelsatz. Solche Reminiszenzen verweisen, wie immer bei Schumann, auch hier auf eine poetische Intention. Wer das *Finale* also nicht als übliche Schlussnummer auffasst, sondern alle Teile zusammendenkt und zu verstehen versucht, welche Wegstrecke zurückgelegt wurde, welches Wechselspiel von Innen und Außen, Verlorenheit und Behauptung hier Ausdruck findet, vermag die Besonderheiten des Schumann'schen Violinkonzerts wohl am besten zu würdigen.

## Rausch der mystischen Liebe

### Zu César Francks Symphonischer Dichtung *Psyché*

Florian Heurich

#### Entstehungszeit

1887 in Paris nach einem Text von Sicard und Louis de Fourcaud, inspiriert durch Apuleius' *Metamorphosen*

#### Widmung

Vincent d'Indy

#### Uraufführung

10. März 1888 in der Salle Érard im Rahmen eines Konzerts der Société Nationale de Musique in Paris unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

10. Dezember 1822 in Lüttich / Belgien – 8. November 1890 in Paris

Wegen ihrer unvergleichlichen Schönheit ruft die Königstochter Psyche den Ärger und den Neid der Göttin Venus hervor, die sich ihrer Konkurrentin entledigen will. Ihr Sohn Eros, auch bekannt unter den Namen Amor oder Cupido, rettet Psyche jedoch. Er hat sich in sie verliebt und sucht sie nun jede Nacht inkognito auf. Wer ihr geheimnisvoller Liebhaber ist, darf die Königstochter allerdings nicht erfahren. Natürlich setzt sie sich über das Verbot hinweg und muss zur Strafe diverse Prüfungen bestehen und Qualen durchleiden. Schließlich wird Psyche von Göttervater Jupiter unsterblich gemacht und kann Eros heiraten. Dieser antike Mythos nimmt in den *Metamorphosen* des lateinischen Schriftstellers und Philosophen Apuleius breiten Raum ein, der die Geschichte von Eros und Psyche im 2. Jahrhundert n. Chr. niederschrieb und so für die Nachwelt festhielt.

Als César Franck, der berühmte Kompositionslehrer, Organist der Basilika Sainte-Clotilde in Paris und Schöpfer zahlreicher für den Gottesdienst bestimmter Orgelwerke, den Mythos zum Thema seiner Symphonischen Dichtung *Psyché* machte, hoben mehrere seiner Zeitgenossen einen christlichen Aspekt der Komposition hervor, allen voran sein bekanntester Schüler, späterer Biograph und Widmungsträger des Werks Vincent d'Indy: »Ich habe schon von der zutiefst mystischen Bedeutung dieses Werkes geschrieben, das trotz seines antiken Etiketts überhaupt nichts Heidnisches, geschweige denn etwas von der Renaissance an sich hat, sondern vielmehr von einer ganz und gar christlichen Anmut ist.« Den Part, in dem Franck die Begegnung von Psyche und Eros schildert, deutete d'Indy etwa als »überirdisches Zwiegespräch zwischen der Seele [...] und einem Seraphim, der vom Himmel herabgestiegen ist, um diese in den ewigen Wahrheiten zu unterweisen.« Überhaupt attestierte d'Indy dem Menschen César Franck eine besondere Güte und Frömmigkeit sowie eine gewisse Weltfremdheit; er bezeichnete seinen Lehrer sogar als »Pater seraphicus«, als »engelsgleichen Vater«.

César Franck hatte *Psyché* – nach *Les Éolides*, *Le Chasseur maudit* und *Les Djinns*, die letzte seiner Symphonischen Dichtungen – als groß angelegtes, dreiteiliges Werk von knapp einer Stunde Dauer konzipiert, in das sogar ein kommentierender Chor eingefügt ist. Damit sprengt er schon fast die Grenzen der Gattung und rückt *Psyché* in ihrer ursprünglichen Form in die Nähe seiner geistlichen Chorwerke, etwa *Les Béatitudes* oder *Rédemption*. Der christliche Erlösungsgedanke von letzterem schwingt auch in *Psyché* mit. Nach der Schilderung von

verlorener Unschuld, Liebesrausch und Höllenstrafen lässt Franck diese Symphonische Dichtung in einer großen Apotheose ausklingen, die Psyche Aufnahme in den Kreis der Unsterblichen darstellt.

Die Uraufführung fand am 10. März 1888 in der Pariser Salle Érard unter der Leitung des Komponisten im Rahmen eines Konzerts der Société Nationale de Musique statt, zu deren Mitbegründern Franck zählte. Ziel dieser 1871 gegründeten Musikervereinigung war es, zu einer Zeit, als in Frankreich Oper und Vokalmusik besonders in Mode waren, gerade die französische Instrumentalmusik zu fördern und aufzuführen.

Wenig später erstellte Franck aus dem sperrigen Werk eine viersätzigige Orchestersuite, aus der sämtliche Chorpasagen getilgt sind und die in einer großen Liebesszene von Eros und Psyche gipfelt. Die Qualen Psyche, die Prüfungen, die ihr zur Strafe auferlegt werden, und die finale Erlösungapotheose sind nicht mehr Teil dieser Suite. Mit den Sätzen *Sommeil de Psyché* (Psyche schlaf), *Psyché enlevée par les Zéphirs* (Psyche wird von den Zephyren entführt), *Les jardins d'Eros* (Die Gärten des Eros) und *Psyché et Eros* (Psyche und Eros) besteht diese Suite ausschließlich aus den durch und durch weltlichen, rauschhaften Teilen der Geschichte. In solcher Form erscheint *Psyché* also weniger als religiöse Überhöhung eines alten Mythos, sondern weit mehr als sinnliches Tongemälde, in dem eine gewisse Erotik mitschwingt.

Im Gegensatz zu vielen seiner sonstigen Instrumentalwerke und Orgelkompositionen, die oft nach streng formalen Gesichtspunkten konzipiert sind und in denen Franck einen eigenen und für die französische Musik neuen polyphonen Stil entwickelt hat, ließ er sich in *Psyché* ganz vom Sujet und den Stimmungen der Geschichte leiten. In diesem Sinne begab er sich hier, wie auch in seinen anderen Symphonischen Dichtungen, vorübergehend auf das Gebiet der Programmmusik, der er geistig eigentlich fern stand.

Eine sanft wiegende Streichermelodie durchzieht den ersten Satz, in dem Psyche in den Schlaf gewiegt wird und sich ihren Träumen hingibt. In der Klarinette erklingt erstmals eines der Hauptmotive des Stücks, zunächst zart und rein, später dann als leidenschaftlicher Aufschwung, so dass den Traumphantasien der schlafenden Schönen etwas Sinnliches anhaftet. »Flüchtig vom Traum geküsst, erahnt ihr Sinn bisweilen ein absolutes Glück, das nicht von dieser Welt ist, das sie jedoch vorhersieht«, so kommentiert der Komponist diesen Satz und fährt fort im Bezug auf den kurzen zweiten Satz: »Plötzlich erschauert die Luft, erfüllt von fremdartigen Geräuschen.« Diese erscheinen zunächst als schnell aufblitzende Flötenphrasen, durch die Psyche geweckt wird, bevor sie von den Zephyren durch die Lüfte zum Garten des Eros gebracht wird. Am Ende ertönt erneut Psyche's (Liebes-)Traum-Motiv aus dem ersten Satz.

In der Schilderung des Gartens zieht Franck das Tempo an und steigert diesen Satz unter der Imitation von Glockenklängen im Orchester zu einem Hymnus auf die bevorstehende Vereinigung der beiden Liebenden. Von Ferne schimmert durch die gleißenden Melodien sogar die schillernde Erotik von Wagners *Venusberg* hindurch. Gleichwohl besingt Franck hier wie auch im folgenden Finalsatz zwar keine rein keusche, aber dennoch eine hohe, der Welt entrückte Liebe. Diese entfaltet sich schließlich im großen Zwiegespräch zwischen Eros und Psyche. Motivisch stellt Franck hier eine Verbindung zum ersten Satz her: Das, wovon Psyche geträumt hat, findet nun seine Erfüllung. Vor allem jedoch baut er diesen letzten Satz über ein wogendes Geigenmotiv, das für Psyche steht, und ein tieferes, von den Celli gespieltes Motiv für Eros auf. Mehr und mehr fließen die beiden Melodien ineinander und steigern sich zu einem großen Rausch und zu seliger Verzückung des Paares, so dass dieser Satz als eine Art Liebesduett ohne Worte erscheint.

Auf die Ekstase folgt die Ermattung, und hier klingt in einer düsteren Wendung der Bratschen und einem mahnenden Ruf der Klarinette schon Psyche's verbotene Frage nach der Identität ihres unbekanntes Liebhabers an. Die Konsequenzen dieses Verstoßes, der Bußgang von der Finsternis zum Licht, den Franck im letzten Abschnitt der ursprünglichen Version von *Psyché* darstellt, kommt in seiner Orchestersuite jedoch nicht mehr vor. »Himmliches Paar, steig auf zum Licht. Das Wunder der Liebe ist endlich vollbracht«, so besingt der Chor am Ende von Francks Komposition Psyche's Erlösung und ihre transzendente Vereinigung mit dem Geliebten. Die Orchestersuite hingegen endet quasi mit einer offenen Frage. Offen bleibt auch, ob Franck sein Paar in einem christlichen Sinn rehabilitiert und die Liebe mystisch überhöht oder ob dieser sonst eher strenge, zurückhaltende und gleichermaßen formelle wie formale Komponist sich hier einmal ganz und gar dem sinnlichen Rausch hingeeben hat.

## »Ein breites musikalisches Fresko«

### Zu Maurice Ravels Suite Nr. 2 aus dem Ballett *Daphnis et Chloé*

Renate Ulm

#### Entstehungszeit

Juni 1909 – 5. April 1912

#### Uraufführung des Balletts

8. Juni 1912 in Théâtre du Châtelet in Paris unter der Leitung von Pierre Monteux mit Vaclav Nijinskij und Tamara Karsavina

#### Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure – 28. Dezember 1937 in Paris

Das Ballett *Daphnis et Chloé* ist eine der umfangreichsten Partituren Maurice Ravels und eine seiner bedeutendsten. Ravel hatte den Auftrag hierfür von Sergej Diaghilew, dem Leiter der »Ballets russes« erhalten, der für die Aufführung die Solisten Vaclav Nijinskij und Tamara Karsavina vorgesehen hatte. Vom Auftrag bis zur Vollendung dauerte es allerdings mehr als drei Jahre, denn Ravel hatte mit dieser Partitur von Anfang an Schwierigkeiten. Es begann schon mit der Erstellung des Ballett-Librettos nach dem antiken Hirtenroman des Longos von Lesbos, der von der erwachenden Liebe zwischen den beiden Heranwachsenden Daphnis und Chloé erzählt. Dafür hatte sich Ravel vorgenommen, »ein breites musikalisches Fresko zu komponieren, weniger bedacht auf Archaismus denn auf Treue gegenüber dem Griechenland meiner Träume – jenem verwandt, das sich die französischen Maler Ende des 18. Jahrhunderts vorgestellt und geschildert haben.« Der Bearbeiter Michail Fokine verstand kein Französisch und Ravel kein Russisch, daher konnten sie nur gemeinsam mit Dolmetschern das Textbuch erarbeiten, ein Unterfangen, das – wie man sich vorstellen kann – nicht so einfach umzusetzen war und Verzögerungen mit sich brachte. Außerdem fühlte sich Ravel anfangs wenig inspiriert von der Librettofassung. Auch die Proben zum Ballett waren von Unstimmigkeiten belastet: Eine der beiden vorgesehenen, alternierenden Ballerinen verließ das Ensemble, bei Diaghilew stellten sich Zweifel an der Qualität des Werks ein, es gab Streit zwischen den Mitwirkenden und Ravel wegen des schwer auszuführenden 5/4-Taktes der *Danse générale* – nichts was eine Aufführung positiv hätte befördern können. Dennoch wurde das Ballett bei seiner Uraufführung freundlich, wenn auch nicht einhellig aufgenommen. Damit *Daphnis et Chloé* auch ohne Tanz als Konzertmusik erklingen konnte, formte Ravel daraus zwei Orchester-Suiten, die er als *Fragments symphoniques* bezeichnete, wobei die Zweite Suite heute mit und ohne Chor ausgeführt werden kann. Das war nicht immer so: Für eine Aufführung in London 1914 hatte sich Diaghilew vorgenommen, die Chorpartien zu streichen, weil sie ihm unnötige Zusatzkosten verursacht hätten. Als Ravel davon hörte, empfand er diese Eingriffe als nicht akzeptabel und beharrte auf der Teilnahme des Chores. Die Meinungsverschiedenheiten zu diesem Thema eskalierten derart, dass sich Ravel genötigt sah, in einem Brief an die Londoner Zeitungen gegen eine chorlose Aufführung zu protestieren. Erst später gab er hierfür die Einwilligung.

In den Partituren seiner Suiten hat Ravel die wichtigsten Sätze des Librettos an den musikalisch signifikanten Stellen abdrucken lassen, so dass man sich beim Hören nicht nur auf seine Intuition zu verlassen braucht, sondern nachlesen kann, welche Szene musikalisch dargestellt wird. So erfährt man zu den ersten, von den beiden Harfen, Holzbläsern und Streichern ausgeführten Takten, dass zum Tagesanbruch (*Lever du jour*) zunächst »kein Lärm zu hören sei, nur das Murmeln eines Bächleins«; zu einer solistischen Flötenstimme ist zu lesen, dass ein Schäfer mit seiner Herde vorüberzieht; und zum ersten großen Forte-Ausbruch verrät die Partitur, dass sich hier gerade die Liebenden stürmisch umarmen.

An die musikalische Naturschilderung (*Lever du jour*) fügt sich die *Pantomime*, in der die Hirten eine Szene aus dem bewegten Liebesleben des Gottes Pan spielen. Pan (Daphnis) stellt der Nymphe Syrinx (Chloé) nach, die sich vor den Zudringlichkeiten des Hirtengottes verstecken möchte und schließlich zu Schilfrohr verwandelt wird. Der enttäuschte Pan bricht einige Schilfrohre ab, bindet die unterschiedlich langen Rohre zusammen und spielt auf der »Pan-Flöte« eine melancholische Weise. Chloé erscheint wieder und beginnt zum Flötenspiel des Pan-Daphnis zu tanzen, bis die Szene in einen allgemeinen, ekstatischen Tanz (*Danse générale*) mündet.

Ravel hat hierfür eine schillernd-farbenreiche, deskriptive Musik voller Sinnlichkeit geschrieben, dafür die hohe Kunst der Instrumentation vorgeführt und mit speziellen Spielanweisungen bereichert: Es ist ein Dokument seines Traumes vom sagenumwobenen Arkadien aus französischer Sicht.

## Von Pult zu Pult (5)

Februar / März 2018

**Die gleiche Instrumentengruppe und doch so kontrastierende Musiker: Die Unterschiede arbeitete Renate Ulm mit zwei Flötisten des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks heraus – Henrik Wiese und Ivanna Ternay. Das Gespräch fand im Werksviertel in der ehemaligen Latino's-Bar statt.**

**RU Das Material der Flöte scheint eine immer größere Bedeutung zu bekommen: Gold oder Silber?**

**IT** Ich empfinde das nicht so. Meine Flöten-Suche endete vor zwölf Jahren: Damals habe ich dieses Instrument – eine Goldflöte – ausprobiert und bin seither wunschlos glücklich.

**HW** Es gibt schon so eine Art Wettrüsten unter den Flötisten: Das Instrument muss möglichst teuer sein. Ich bemerke bei Studenten, dass sie das Gefühl haben, wenn sie keine Goldflöte besitzen, seien sie schlechter ausgestattet und hätten bei Wettbewerben oder Probespielen geringere Chancen. Das steckt in den Köpfen. Natürlich sind Goldflöten wunderbare Instrumente mit hervorragenden Eigenschaften, aber Silberflöten sind deswegen nicht prinzipiell unterlegen.

**RU Wenn man Ivanna Ternay beobachtet, stellt man fest, dass sie ihr Flöten-Putztuch immer dabei hat.**

**HW** Wir sind da wirklich extrem unterschiedlich. Ivanna ist in den Proben immer am Putzen, wenn sie nicht spielt, und ich habe schon ein schlechtes Gewissen, weil ich meine Flöte seit ihrer Generalüberholung vor einem Jahr nicht mehr geputzt habe. Hier sind meine Fingerabdrücke von zwölf Monaten zu sehen (*lacht*).

**IT** Ich würde sterben. Ich mag nicht, wenn die Flöte einen Film hat, der Resonanz und Klang behindern könnte. Sie klingt einfach besser, wenn sie sauber ist.

**HW** (*zögerlich*) Die Erfahrung hab ich noch nicht gemacht.

**IT** Ich putze mal deine Flöte, und du wirst es hören!

**HW** Du würdest das machen? Mit deinem Tuch?

**IT** Das Tuch kann ich bei 60 Grad wieder waschen (*lacht*).

**RU Gibt es Werke, die man eher auf einer Gold- oder Silberflöte spielen würde?**

**HW** Ich würde das nicht vom Material abhängig machen, weil ja die Luft und nicht die feste Materie schwingt. De facto ist es aber so, dass Flöten unterschiedlich klingen. Goldflöten sind auch nicht exakt so gebaut wie Silberflöten. Sie haben eine andere Mensur, das verändert den Klang. Goldflöten sind für Orchester-Soli nicht besser geeignet als Silberflöten. Manchmal werden im Orchester auch Holzflöten gespielt, aber mich hat noch keine im Orchester überzeugen können. Bemerkenswert ist, dass es von Edgard Varèse ein Solo-Stück für Flöte gibt, das *Density 21,5* heißt, das ist die physikalische Dichte von Platin. Dieses Stück ist speziell für eine Platinflöte komponiert.

## **RU Ivanna Ternay, wäre es eine Umstellung, auf Henrik Wieses Flöte zu spielen?**

**IT** Mich würde es schon sehr interessieren, wie sich sein Instrument spielen lässt. Aber ich glaube nicht, dass Henrik seine Flöte hergeben würde. Das ist sein Geheimnis. Jeder fragt sich, ob diese Flöte etwas Besonderes ist, weil seine Spielart so fantastisch ist. Das muss doch auch am Instrument liegen ...

**HW** Ich gebe meine Flöte ungern zum Ausprobieren her, weil das Instrument anders zurückkommt. Ich merke das immer wieder. Wenn andere Flötisten nur zwei oder drei Minuten auf dem Instrument spielen, fühlt es sich für mich ganz fremd an, und es verändert in diesen wenigen Minuten seinen Klang. Ich brauche im Prinzip dann die gleiche Zeit, um wieder meinen eigenen Klang auf der Flöte zu finden und mich auf dem Instrument wieder zu Hause zu fühlen.

**IT** Das kann ich hundertprozentig nachvollziehen. Das geht mir mit der Piccoloflöte ähnlich. Ich brauche Tage, bis das Instrument wieder so klingt, wie ich es gewohnt bin.

## **RU Was für ein Verhältnis hat man zu seinem Instrument? Baut man eine Beziehung auf?**

**IT** Auf jeden Fall! Es ist tatsächlich meine beste Freundin. Ich schimpfe sie, ich liebe sie, ich verfluche sie, wenn etwas nicht klappt. Aber dann wünsche ich ihr wieder einen guten Morgen, frage sie, ob wir noch mal beginnen sollen, und bitte sie, mir eine neue Chance zu geben. Sie ist für mich wirklich wie ein Mensch. Eigentlich ist sie ja nur ein Medium, denn das Instrument reagiert ja darauf, wie ich so drauf bin, körperlich und von der Luft her, aber sie gibt mir tatsächlich sehr viel mehr, eben wie eine wahre Freundin.

**HW** Für mich ist das komplett anders. Ich sehe mich nicht in so einer engen Beziehung. Ich habe eher ein nüchternes Verhältnis zu meinem Instrument, auf dem ich jetzt fast 20 Jahre spiele. Ich habe mich daran gewöhnt, wie sich ein Handwerker an sein Werkzeug gewöhnt hat, das er noch aus der Lehre mit in seinen Meister genommen hat. Die meisten Flötisten wären wahrscheinlich enttäuscht, wenn sie auf meinem Instrument spielen würden. Es ist ein gutes und sehr preiswertes Instrument. Die Studenten, mit denen ich zu tun habe, spielen oft teurere Flöten.

## **RU Sie waren beide beim ARD-Musikwettbewerb sehr erfolgreich – Henrik Wiese 2000 und Ivanna Ternay 2010. Danach sind Sie ins Symphonieorchester gekommen. War der Preis ausschlaggebend?**

**IT** Henrik kannte ich schon vor dem Wettbewerb. Er kam im Frühjahr 2004 nach Leipzig, daran erinnere ich mich noch ganz genau. Ich war wie vom Blitz getroffen, denn ich habe noch nie jemanden so Flöte spielen hören. Ich war völlig sprachlos. Zwei Tage lang musste ich das verarbeiten. Ich hätte nie gewagt, davon zu träumen, seine Kollegin zu werden. Aber mit dem Wettbewerb kam das dann doch.

**HW** Du hast dich phänomenal präsentiert, ich habe dich damals in der Finalrunde gehört: mit dem Penderecki-Konzert. Also Hut ab. Viele aus dem Orchester hatten damals das Finale gehört, und unser Kollege Philippe Boucly war in der Jury. Bei mir war es eher ein Zufall: Ich war elf Jahre im Bayerischen Staatsorchester, und während dieser Zeit nahm ich am Wettbewerb teil. Und 2006 wechselte ich, weil mich das Symphonieorchester so faszinierte.

## **RU Was macht man im Orchester, wenn ein Flötist ein Solo spielt, und es gelingt ihm außerordentlich gut? Zwinkert man ihm zu?**

**IT** Natürlich gibt man kleine Zeichen. Aber ich bewundere meine Kollegen sowieso! Ich sage in den Proben und zwischendurch mal, dass mir das Spiel meiner Kollegen so gut gefällt, wie wichtig sie mir sind und wie viel Wert ich auf diese Zusammenarbeit lege.

**HW** Aber es sind ja nicht nur die Solo-Bläser, die ihre Soli zu spielen haben, sondern auch alle anderen Positionen. Wir hören tagein tagaus beachtliche Leistungen, eben auch von Ivanna. Ich

lächle dann zu ihr rüber. Außerdem gibt es noch die Geste, sich über das Bein zu streichen, als ob man ein Staubkörnchen wegwischen würde. Das heißt: höchstes Lob.

## **RU Was macht man, wenn man nach einem anstrengenden Probenstag nach Hause kommt?**

**IT** Meine Arbeit empfinde ich wie Urlaub, weil ich zu Hause zwei kleine Kinder habe. Das ist viel anstrengender, und die Abende sind die schwerste Zeit für mich. Aber ich fange gerade wieder mit Aikido an. Das hilft mir, mich körperlich und geistig zu zentrieren. Denn der Weg ist das Ziel, nicht das Ziel selbst. Das ist ein guter Ausgleich zu Familie und Musik. Es ist eine Art Selbstverteidigung: Negative Energie, die auf dich zukommt, lenkst du ab. Du flüchtest nicht vor ihr, sondern lernst, mit ihr umzugehen. Das formt einen und hilft enorm.

**HW** Ich empfinde meinen Beruf immer noch als Berufung und als Hobby, nicht als Arbeit. Musik als Arbeit wäre mir als Vorstellung fremd. Zum Ausgleich laufe ich an der Isar. Für mich ist das Wichtigste, zu mir selbst zu kommen, daher laufe ich mit allen Sinnen. Ich will die Geräusche hören, das Vogelgezwitscher oder das Rauschen der Bäume. Auch Gerüche will ich wahrnehmen, wenn es im Sommer geregnet hat und in der Hitze das Regenwasser aus dem Boden verdunstet. Diesen Geruch von Erde mag ich, ebenso ein ganz besonderes Licht oder, wenn es geschneit hat, über den noch unberührten Schnee zu laufen. Also es gibt ganz viele Aspekte, die ich genieße, wenn ich in der Natur bin.

## **BIOGRAPHIEN**

### **Alina Ibragimova**

Mit einem breiten Repertoire, das von der Musik des Barock bis zu Auftragskompositionen reicht und das sie sowohl auf modernen als auch historischen Instrumenten spielt, hat sich Alina Ibragimova den Ruf als eine der versiertesten und interessantesten Geigerinnen ihrer Generation erworben. Geboren 1985 in Russland, begann sie ihre musikalische Ausbildung am renommierten Gnessin-Institut in Moskau. 1995 übersiedelte sie mit ihrer Familie nach Großbritannien, wo sie ihr Studium an der Yehudi Menuhin School und am Royal College of Music fortsetzte. Die Geigerin, zu deren Lehrern u. a. Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch und Christian Tetzlaff zählen, erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Ehrungen, so den Borletti-Buitoni Trust Award 2008, den Classical BRIT Young Performer of the Year Award 2009 und den Royal Philharmonic Society Young Artist Award 2010. Von 2005 bis 2007 war sie Mitglied des BBC New Generation Artists Scheme, 2016 wurde sie zum MBE (Member of the Order of the British Empire) der New Year Honours List 2016 ernannt. Als Solistin erhält Alina Ibragimova Einladungen von führenden Orchestern in aller Welt. In der jüngeren Vergangenheit debütierte sie u. a. beim Boston Symphony Orchestra, beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, beim Royal Stockholm Symphony Orchestra und beim Tokyo Symphony Orchestra. Außerdem absolvierte sie eine ausgedehnte Australien-Tournee mit Auftritten beim Sydney, Melbourne, Adelaide und Tasmania Symphony Orchestra. Höhepunkte der aktuellen und kommenden Spielzeit sind neben der erstmaligen Zusammenarbeit mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ihre Debüts beim Concertgebouworkest Amsterdam unter John Eliot Gardiner und beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Vladimir Jurowski sowie Konzerte mit dem Chamber Orchestra of Europe unter Bernard Haitink und dem Orchestra of the Age of Enlightenment, ebenfalls unter Vladimir Jurowski. Im März 2018 ist sie mit dem Australian Chamber Orchestra erneut auf Australien-Tournee. Ihre Recitals führen Alina Ibragimova in die großen Konzertsäle weltweit: in die Londoner Wigmore Hall, den Concertgebouw Amsterdam, ins Salzburger Mozarteum, in den Wiener Musikverein, die Carnegie Hall in New York, den Palais des Beaux Arts in Brüssel, das Théâtre des Champs-Élysées in Paris, nach Vancouver, San Francisco sowie zu den Festspielen in Salzburg, Verbier, Gstaad, Lockenhaus, Luzern, Aldeburgh, zum MDR Musiksommer, zum Manchester International und Mostly Mozart Festival in New York. Die Geigerin veröffentlicht ihre CD-Aufnahmen bei Hyperion Records und spielt ein Instrument von Anselmo Bellosio (um 1775), das ihr von Georg von Opel zur Verfügung gestellt wird.

## 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 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.

## Robin Ticciati

Robin Ticciati, geboren in London, übernahm mit Beginn der aktuellen Spielzeit 2017/2018 die Position des Chefdirigenten und Künstlerischen Leiters beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Der ausgebildete Geiger, Pianist und Schlagzeuger entdeckte im Alter von 15 Jahren das Dirigieren, als er Mitglied im National Youth Orchestra von Großbritannien war. Dabei wurde er von keinen Geringeren als Colin Davis und Simon Rattle gefördert. 2014 ernannte ihn die Royal Academy of Music in London zum »Sir Colin Davis Fellow of Conducting«. Seit 2009 ist Robin Ticciati Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra und seit 2014 Music Director der Glyndebourne Festival Opera. Zudem war er von 2010 bis 2013 Erster Gastdirigent der Bamberger Symphoniker, mit denen er – jeweils gemeinsam mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks – Werke für Chor und Orchester von Brahms und Bruckners f-Moll-Messe auf CD einspielte. Für die Brahms-Einspielung erhielt Robin Ticciati 2011 einen ECHO Klassik. Daneben feiert Robin Ticciati als gefragter Gastdirigent Erfolge am Pult renommierter Klangkörper weltweit. Für diese Spielzeit erhielt er Einladungen des Budapest Festival Orchestra, des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters, des London Philharmonic Orchestra, des Chamber Orchestra of Europe und der Wiener Philharmoniker. Auch seine Operndirigate führten ihn bereits zu den ersten Adressen der Welt, so an die Metropolitan Opera New York und das Londoner Royal Opera House (*Evgenij Onegin*), an die Mailänder Scala (*Peter Grimes*) sowie zu den Salzburger Festspielen (*Le nozze di Figaro*). Beim Glyndebourne Festival leitete Robin Ticciati u. a. Neuproduktionen von *Der Rosenkavalier* und *La clemenza di Tito*, eine Produktion, mit der er im vergangenen Sommer auch bei den BBC Proms auftrat. Seine hochgelobte Diskographie umfasst u. a. Haydns Symphonie Nr. 101, Berlioz' *Symphonie fantastique* und eine Gesamteinspielung der Schumann-Symphonien mit dem Scottish Chamber Orchestra, Dvořáks Neunte Symphonie mit den Bamberger Symphonikern sowie die erst kürzlich erschienene Debüt-CD mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin mit Werken von Debussy und Fauré, die die Zeitschrift *Gramophone* als »mustergültig in ihrer dezenten Sensualität« feierte. Debussys *La mer* und Faurés *Pelléas et Mélisande* standen, neben dem Requiem von Duruflé, auch auf dem Programm des letzten Auftritts von Robin Ticciati beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks im März 2014.

# 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

Jörg Handstein, Vera Baur, Florian Heurich: Originalbeiträge; Renate Ulm: aus den  
Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 7./8. Oktober 2004;  
Biographien: Agenturmaterial (Ibragimova; Ticciati); Archiv des Bayerischen Rundfunks  
(Symphonieorchester); Interview Ivanna Ternay und Henrik Wiese: Renate Ulm.

### AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Edition Walhall – Verlag Franz Biersack, Magdeburg (Rebel)  
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Schumann)  
© Edwin F. Kalmus & Co., Inc. Boca Raton / Florida (Franck, Ravel)

br-so.de  
fb.com/BRSO  
twitter.com/BRSO  
instagram.com/BRSOrchestra