

RATTLE
TERWILLIGER
SCHUMANN
STRAUSS
BERLIOZ
RAMEAU

Donnerstag 30.1.2020
Freitag 31.1.2020
Sonderkonzert
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

19/20

SIR SIMON RATTLE
Leitung

ERIC TERWILLIGER
Horn

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Michaela Fridrich (Do.), Markus Thiel (Fr.)
Gast: Marco Postinghel, Solo-Fagottist im BRSO

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Fr., 31.1.2020
PausenZeichen:
Fridemann Leopold im Gespräch mit Eric Terwilliger und
Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Simon Rattle

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

PROGRAMM

ROBERT SCHUMANN

Ouvertüre zur Oper »Genoveva«, op. 81

- Langsam – Leidenschaftlich bewegt

RICHARD STRAUSS

Konzert für Horn und Orchester Nr. 2 Es-Dur, TrV 283

- Allegro – Etwas gemächlich – Tempo primo –
- Andante con moto – Più mosso – Tempo primo
- Rondo. Allegro molto – Etwas ruhiger – Tempo primo

Pause

HECTOR BERLIOZ

»Roméo et Juliette«, Symphonie dramatique für Solostimmen,
zwei gemischte Chöre und Orchester, op. 17

- Nr. 3 Scène d'amour

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

»Les Boréades«, Tragédie lyrique

Orchestersuite – ausgewählt und zusammengestellt von Simon Rattle

- Overture
- Nr. 1 Menuet
- Nr. 2 Allegro
- Nr. 3 Rondeau
- Nr. 4 Gavotte vive 1 et 2
- Nr. 5 Contredanse en Rondeau
- Nr. 6 Air (andante et gracieux) pour Orithie et ses compagnes
- Nr. 13 Entr'acte. Suite des Vents
- Nr. 14 Entrée (Abaris, Polymnie, les Muses, Zéphirs, Saisons, les Heures et les Arts)
- Nr. 15 Gavotte 1 et 2 pour les Heures et les Zéphirs
- Nr. 16 Rigaudon 1 et 2
- Nr. 18 Borée et Chœur de Vents souterrains
- Nr. 19 Contredanse 1 und 2

»IN DES ABGRUNDS NACHT«

Zu Robert Schumanns Overtüre zur Oper *Genoveva*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Overtüre: skizziert Anfang April 1847, instrumentiert im Dezember 1847

Oper: vollendet am 4. August 1848

Uraufführung

Overtüre: 25. Februar 1850 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung des Komponisten

Oper: 25. Juni 1850 im Stadttheater Leipzig unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

8. Juni 1810 in Zwickau – 29. Juli 1856 in Eendenich

Eine blonde, schöne Mutter, ihr Kind und eine weiße Hirschkuh lagern, von einem einsamen Sonnenstrahl beschienen, mitten im tiefen, dunklen Tann: *Genoveva in der Waldeinsamkeit*. Das Gemälde von Adrian Ludwig Richter fokussiert den volkstümlichen Kern der alten, im 19. Jahrhundert noch allseits bekannten Legende. Während sich Genovevas Ehemann Siegfried im Krieg gegen die Heiden befindet, macht sich der Haushofmeister Golo an sie heran. Sie weist ihn zurück, und er rächt sich mit Verleumdung: Genoveva sei ehebrüchig gewesen. Siegfried verfügt die Hinrichtung. Aber die Henker haben Mitleid und lassen sie in den Wald entkommen. Dort zieht sie nun mit Hilfe der Gottesmutter Maria und einer Milch spendenden Hirschkuh ihr Kind auf. Nach sechs Jahren findet sie Siegfried und erkennt den Irrtum. Kurz darauf stirbt Genoveva an den Entbehungen, heiliggesprochen als treue, fromme Dulderin.

Als Robert Schumann im März 1847 die »Operncompositionslust« packte, hatte er schon viele Stoffe erwogen und wieder verworfen. Und gerade als er sich mit seinem Librettisten Robert Reinick endlich auf den ukrainischen Volkshelden Mazepa geeinigt hatte, ließ er auch diesen wieder fallen. Der plötzliche Umschwung verdankt sich der begeisterten Lektüre von Friedrich Hebbels Tragödie *Genoveva* (1843). Weit entfernt von der Legende, ist dieses Drama zum Großteil eine psychologische Fallstudie über den tragischen Antihelden Golo. Ein leidenschaftlicher, durchaus sensibler und musischer junger Mann wird über eine krankhafte, unmögliche Liebe zu einem böseartigen Psychopathen. Dabei ist sich Golo dieser Entwicklung selbst bewusst, er erschrickt darüber und zögert sogar. Aber er geht diesen Weg dann doch mit tödlicher Konsequenz weiter, bis er auf entsetzliche Weise sich selbst richtet. Um seine gefährdete Psyche weiß er von Beginn an: »Ich hatt' als Knabe einst ein Saitenspiel, und lieb' es sehr [...]. Doch eines Abends, [...] da schnitten mir die Töne mörderisch-tief ins Herz, [...] und lange sog ich still die wunderbare Todeswollust ein. Dann aber zuckt' ich knirschend auf, zerriß die Saiten und zerschlug das Instrument.« Golos Beziehung zur Musik wird zum Abbild seiner zerstörerischen Leidenschaft für Genoveva. Mit dem Kuss, den er heimlich der Ohnmächtigen aufdrückt, will er sich »hinunterstürzen in des Abgrunds Nacht«.

Noch in der Hitze der Lektüre machte sich Schumann an die Overtüre, die er in wenigen Tagen fertig skizzierte. Die Zusammenarbeit mit dem Librettisten verlief weniger reibungslos. Reinick orientierte sich für Schumanns Geschmack zu sehr an Ludwig Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799). Die »alte sentimentale« Legende wollte er dann doch nicht vertonen. »Ich glaube, es ist eben ein Stück Lebensgeschichte, wie es jede dramatische Dichtung sein soll: wie denn dem Texte mehr die Hebbel'sche Tragödie zum Grund gelegt ist.« So verfasste Schumann das Libretto schließlich selbst. Trotzdem bleibt einiges von Tieck erhalten, und das »Happy End« erfand Schumann sogar neu: Genoveva wird gerettet und wieder glücklich mit Siegfried vereint. Das darf dann, wie in Beethovens *Fidelio*, ausgiebig bejubelt werden: »O namenloses Glück!« Die Titelfigur inspirierte Schumann zunehmend, und er rückte Golo wieder mehr in den Hintergrund. In der Schlüsselszene (Nr. 9 »Wenn ich ein Vöglein wär«) bringt er allerdings den gestörten Charakter genial auf den Punkt. Golo singt mit Genoveva ein harmloses Volkslied. Aber das erregt ihn, und er wird allmählich sehr zudringlich. Genoveva wehrt sich: »Zurück, ehrloser Bastard!« Das Wort trifft Golo wundensten Punkt, denn er fühlt sich als uneheliches Kind tatsächlich minderwertig. Zu leisen, unheimlichen Klängen schwört er, Genoveva zu vernichten.

Als Golo sie körperlich bedrängt (»In meine Arme, Weib!«), ruft er mehrfach das Hauptmotiv der Oper: eine fallende Quinte mit zwei aufsteigenden Tönen. Es ist kein Leitmotiv mit klarer Bedeutung, sondern knüpft eher ein geheimnisvolles Band zwischen ganz verschiedenen Figuren und Situationen. Schon im dritten Takt der Ouvertüre erklingt dieses Motiv, während die scharfe Anfangs-Dissonanz sich im Dunkel der Tonart c-Moll auflöst. Melancholisch, feierlich tönt das. Kurioserweise entsprechen die »Schmerzensfigur« bzw. das »Wunde-Motiv« aus Wagners Spätwerk *Parsifal* (dort ebenfalls im dritten Takt) genau jenen Tönen. In der Tiefe bebt ein Triller nach, der später Golos Reaktion auf den »Bastard!« untermalt. Die Schlüsselszene der Oper bezieht Schumann also untergründig in die Ouvertüre mit ein. In der Durchführung bricht das von den Hörnern laut hervorgestoßene Quintfall-Motiv dann an die Oberfläche. Immer mehr verdichtet und erhitzt es sich und reißt so die thematische Initiative an sich. Hier macht sich ein inneres Drama Luft. »Was im Hause Siegfrieds am Tag vorher geschah«, soll – laut Schumann – die Ouvertüre andeuten. Aber anders als in der später komponierten Oper spielt Golo hier die Hauptrolle, komplex und abgründig. In der langsamen Einleitung sieht man ihn förmlich leiden und grübeln – wie von sich selbst gequält und vertieft in düstere Gedanken. *Leidenschaftlich bewegt* offenbart der schnelle Hauptteil dann seine Getriebenheit und Zerrissenheit. Das Thema artikuliert sich in Fetzen, flackert unruhig zwischen Violinen und Celli, drängt weiter in wechselhaften, fieberhaften Schüben. Reste hochgestimmter Empfänglichkeit und Ritterlichkeit leuchten auf im Seitenthema. Dieses führt am Schluss auch die finale Jubelstimmung in C-Dur herbei. Vielleicht freut sich Golo schon, mit in den Krieg zu ziehen (was er dann aber nicht darf). Wie oft bei Schumann ist es eine aufgeregte, aufgeheizte Euphorie. Der frische Eindruck von Hebbels Tragödie hat Schumanns Phantasie entzündet. Selbst übersensibel und psychisch gefährdet, hat er sich eingefühlt in Golo, diesen seltsamen Schurken, dem die Töne so mörderisch ins Herz schnitten.

Schumanns Hoffnung, mit *Genoveva* den Durchbruch als Opernkomponist zu schaffen, erfüllte sich nicht. Bis ins 20. Jahrhundert blieb die Oper unbeachtet. Obwohl sich Nikolaus Harnoncourt sehr für sie eingesetzt hat, wird sie bis heute zwiespältig beurteilt: Ohne Zweifel enthält sie eine Menge großartiger Musik und Szenenentwürfe, weist aber auch Probleme mit der Handlungslogik und Charakterzeichnung auf. Die Ouvertüre, die bei ihrer vorgezogenen Aufführung laut Clara Schumann »größte Begeisterung allseitig erregte«, gehört indessen zu Schumanns bedeutendsten Orchesterwerken.

»FÜR DEN NACHLASS!«

Zum Zweiten Hornkonzert von Richard Strauss

Adrian Kech

Entstehungszeit

1942

Widmung

»Dem Andenken meines Vaters gewidmet«

Uraufführung

11. August 1943 bei den Salzburger Festspielen, den Solopart spielte Gottfried von Freiberg, Karl Böhm leitete die Wiener Philharmoniker.

Lebensdaten des Komponisten

11. Juni 1864 in München – 8. September 1949 in Garmisch

Am 10. Dezember 1942 schrieb Richard Strauss an seinen designierten Biographen Willi Schuh: »Ich lag 8 Tage mit Grippe, bin wieder auf dem Damm und habe (für den Nachlaß!) die Partitur eines zweiten Hornkonzertes Esdur vollendet, dessen Rondo sogar noch ganz hübsch geworden ist.« Mit dieser recht lapidaren Notiz vermeldete Strauss den Abschluss jener Komposition, die den Auftakt zum instrumentalen Spätwerk bilden sollte. Ende Oktober des Jahres hatte im Münchner Nationaltheater die Uraufführung seiner letzten Oper *Capriccio* stattgefunden – das Zweite Hornkonzert war sein erstes vollendetes Werk in der Zeit danach. Die eigene Premiere erlebte es ein Dreivierteljahr später, am 11. August 1943, im Rahmen der Salzburger Festspiele. Laut einer Notiz im Salzburger Programm war damals eine vorläufig »einmalige Aufführung aus dem Manuskript«

vorgesehen, doch bei dieser Einzeldarbietung ist es nicht geblieben. Noch zu Lebzeiten des Komponisten gab es Folgeaufführungen, und mit Strauss' Genehmigung erschien das Stück bereits kurz nach seinem Tod beim Londoner Verlag Boosey & Hawkes im Druck. Bis heute gilt es als Standardwerk der Konzertliteratur, das speziell an den Solopart höchste Ansprüche stellt. Strauss' Hinweis, dass das Zweite Hornkonzert »für den Nachlaß« geschrieben sei, fügt sich in eine ganze Reihe gleich oder ähnlich lautender Bekundungen des betagten Komponisten. So heißt es etwa am 8. Oktober 1943 in einem weiteren Brief an Schuh: »Mit *Capriccio* ist mein Lebenswerk beendet, und die Noten, die ich als Handgelenksübung jetzt noch für den Nachlaß zusammenschmiere, haben keinerlei musikgeschichtliche Bedeutung, ebenso wenig wie die Partituren all der andern Sinfoniker und Variationiker. Es ist nur, die Langeweile müßiger Stunden zu vertreiben, da man nicht den ganzen Tag Wieland lesen und Skatspielen kann.« Musikgeschichtliche Bedeutung – die erkannte Strauss im Alter primär seinen Opernwerken zu, und hier bildete *Capriccio* den erklärten Abschluss. Die Tondichtungen und erst recht seine Lieder, Kammermusik und konzertanten Werke traten demgegenüber zurück. Allerdings – ganz so eindeutig, wie Strauss vorgab, war seine Haltung zum instrumentalen Spätwerk dann doch nicht. Nach außen hin beurteilte er seine »Handgelenksübungen« zwar ähnlich gering wie die Werke »all der andern Sinfoniker und Variatiker«, und wie er dem Verleger Anton Kippenberg mitteilte, wäre es ihm lieb gewesen, hätte er diese herzlich verachteten Komponistenkollegen ganz »von weiterer Papierverschwendung abzuhalten« vermocht. Gleichzeitig aber wurde in der eigenen »Alterswerkstatt«, so Strauss an Schuh am 6. Juli 1945, immer neue »überflüssige Musik« für den Nachlass »fabriziert«.

Mit dem Zweiten Hornkonzert schlug Strauss den großen Bogen zurück zu seinen kompositorischen Anfängen. In einer für ihn unüblichen Manier nummerierte er das Stück und bezeichnete es in Particell und Partitur explizit als »II. Hornkonzert«. Dadurch war der Rückbezug zum Ersten Hornkonzert von 1882/1883 gegeben – nicht zuletzt vor dem Hintergrund eines anderen Projekts, das abzuschließen Strauss zuvor nicht mehr gelungen war. Für ihr hundertjähriges Jubiläum 1942 hatten die Wiener Philharmoniker bei ihm um eine Komposition angefragt. Veranlasst durch die Anfrage, plante Strauss, ein wohl bereits erwogenes Vorhaben zu verwirklichen und noch einmal eine große Tondichtung zu schreiben: *Die Donau*. Knapp drei Dekaden zuvor hatte er die Gattung mit der *Alpensinfonie* schon an ein Ende geführt. Nun wollte er sie offenbar letztgültig krönen, denn gemäß den erhaltenen Entwürfen sollte das Orchesterwerk im gesungenen Wort eines Schlusschors kulminieren. *Die Donau* aber blieb unvollendet. »Es scheint, als habe Strauss [...] in anfänglicher Euphorie die Idee gehabt, die bereits von ihm selber abgeschlossene Symphonische Dichtung noch einmal abzuschließen, und als sei er erst im vorletzten Augenblick davon abgekommen. Damit aber war der Punkt erreicht, an dem es selbst für Strauss nichts mehr an seinem ›Lebenswerk‹ zu vollenden gab und der Blick des Komponisten sich auf einen ganz anderen Bereich seines Schaffens richtete, auf denjenigen, welcher dem ›Lebenswerk‹ einmal vorausgegangen war: das Jugendwerk.« (Jens-Peter Schütte). Dementsprechend präsentiert sich das Zweite Hornkonzert in bewusster Reduktion und Reflexion. Soweit bekannt, entbehrt das Werk eines poetischen Programms; stattdessen knüpft es als absolute Musik an das 60 Jahre früher entstandene Erste Hornkonzert an.

Bei aller Zurücknahme der Mittel verleugnet Strauss seinen Stil freilich keineswegs. Dezierte Schlichtheit paart sich mit unorthodoxer Raffinesse, und zwar in motivisch-thematischer, harmonisch-tonaler und formal-struktureller Hinsicht. Insofern bildet das Zweite Hornkonzert Eigenschaften aus, die für das Spätwerk insgesamt verbindlich werden. Trotz gewisser Anleihen an Tradiertes lässt sich der rasche erste Satz auf kein herkömmliches Formschema reduzieren. Während die ritornellartigen Tuttiteile wiederkehrende Fixpunkte bilden, sind die Solopassagen denkbar individuell gestaltet: Mal agiert das Horn betont solistisch wie gleich zu Beginn, mal in konzertierendem Spiel mit Soloinstrumenten des Orchesters. Der ruhig-sangliche zweite Satz folgt ohne Zäsur. Ihm liegt eine einfache A-B-A-Form zugrunde, der Strauss jedoch eine eigene Dramaturgie abgewinnt. Das Solo-Horn schweigt zunächst ganz und überlässt dem Orchester (insbesondere den Holzbläsern) das Feld. Im Verlauf des ersten A-Teils tritt es hinzu, um erst am Abschnittsende und im B-Teil in die Solistenrolle zurückzufinden. Zum eigentlichen Zielbereich wird dadurch der zweite A-Teil: Er macht das Soloinstrument endlich zur Hauptsache und beschließt so die Einheit der im Charakter kontrastierenden Sätze eins und zwei. Deutlich getrennt von diesem Satzverbund ist

dann der temperamentvolle Finalsatz, den Strauss offenbar besonders geglückt fand. In der Anlage mit Elementen der Sonatenform verquickt, enthält dieses Rondo gegen Ende eine kleine motivisch-harmonische Reminiszenz an den Mittelsatz des Ersten Hornkonzerts (dessen Finale ihn seinerseits zitiert). Auf diese Weise wird der Rückbezug zum Jugendwerk musikalisch konkret.

Obwohl weder die autographe Partitur noch die posthume Druckausgabe eine offizielle Dedikation ausweisen, ist das Zweite Hornkonzert »Dem Andenken meines Vaters gewidmet«. So hat Strauss es auf dem Particell, der Vorstufe zur Partiturniederschrift, und in fast identischem Wortlaut auch in seinen späten Aufzeichnungen notiert. Nicht zu übersehen ist das erneute Anknüpfen ans Erste Hornkonzert, denn die Fassung mit Klavierbegleitung hatte der 18-jährige Jungkomponist gleichfalls »Seinem lieben Vater« zugeeignet. Franz Strauss war für seinen Sohn fraglos eine musikalisch prägende Instanz gewesen, und als Erster Hornist am Münchner Hoftheater hatte er ihm die lebenslange Liebe zum Horn gleichsam in die Wiege gelegt. Nach *Capriccio* und dem unvollendeten *Donau*-Projekt war es Richard Strauss offenkundig darum zu tun, seine Komponistenbiographie zu runden. Mit der Hommage an den 1905 verstorbenen Vater machte er den Anfang.

DUETT OHNE WORTE

Die *Scène d'amour* aus Berlioz' *Roméo et Juliette*

Florian Heurich

Entstehungszeit

1839

Widmung

Niccolò Paganini

Uraufführung

24. November 1839 am Pariser Conservatoire unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

11. Dezember 1803 in La Côte-Saint-André (Département Isère) – 8. März 1869 in Paris

Als Hector Berlioz im Jahr 1827 im Pariser Odéon Shakespeares *Romeo und Julia* als Gastspiel der englischen Theatertruppe von William Abbott auf der Bühne erlebte, war dies sowohl in künstlerischer als auch in privater Hinsicht ein einschneidendes Erlebnis. Künstlerisch, weil es den Anstoß gab, den Stoff musikalisch zu verarbeiten; privat, weil die Darstellerin der Julia, Harriet Smithson, ihn so sehr faszinierte, dass er mehrfach versuchte, sie näher kennenzulernen. Zunächst vergeblich, später entwickelte sich jedoch eine Liebesbeziehung, aus der 1833 eine Ehe wurde. »Ein englischer Kritiker schrieb letzten Winter in den *Illustrated London News*, dass ich, nachdem ich Miss Smithson als Julia gesehen, ausgerufen hätte: ›Diese Frau werde ich heiraten! Und über dieses Drama meine größte Symphonie schreiben!‹ Getan habe ich es, jedoch nichts dergleichen gesagt«, schrieb Berlioz in seinen *Memoiren*.

Bis zur Komposition der Symphonie dramatique für Soli, Chor und Orchester *Roméo et Juliette* sollten allerdings noch mehrere Jahre vergehen, und als Berlioz im Januar 1839 mit der Arbeit an diesem formal ungewöhnlichen Werk begann, war die einst schwärmerische Liebe zwischen dem Komponisten und der Schauspielerin längst abgekühlt. Die Ehe mit der mittlerweile von einem unstillen Lebenswandel sowie vom Alkohol gezeichneten und verbitterten Frau war zur Qual geworden. Wie so oft bei Berlioz flossen auch in *Roméo et Juliette* biographische Ereignisse ins Werk ein, wenn er hier seiner in der Realität gescheiterten Beziehung zu Harriet Smithson ein imaginäres Paradies und eine idealisierte Liebe bis zum Tod entgegensetzte.

Dass sich Berlioz explizit dafür entschied, den Shakespeare-Stoff nicht als Oper zu vertonen, sondern als Symphonie, ist bezeichnend. Er wollte das Werk nicht als Literaturvertonung verstanden wissen, sondern als sehr persönliche Auseinandersetzung mit der Geschichte über das Veroneser Liebespaar, in der sich eigene Erlebnisse und Empfindungen niederschlagen.

Ermöglicht wurde das Werk erst durch ein Geldgeschenk von 20.000 Francs von Niccolò Paganini, der auch Widmungsträger von *Roméo et Juliette* ist. Die Konzeption als Symphonie mit Chor, der die beiden verfeindeten Familien der Capulets und der Montagues repräsentiert, und Gesangsso-

listen für die Figuren des Mercutio und des Pater Lorenzo sowie einer Altstimme mit kommentierender Funktion ist indirekt von Beethovens Neunter Symphonie beeinflusst. Berlioz entdeckte Shakespeare und Beethoven etwa zur gleichen Zeit für sich, wie er in seinen *Memoiren* festhielt: »Ich hatte soeben Shakespeare [...] erlebt, kurz darauf sah ich an einem anderen Punkt des Horizonts den gewaltigen Beethoven auftauchen. Er erschütterte mich fast so stark, wie Shakespeare es getan hatte. Er eröffnete mir in der Musik eine neue Welt, wie der Dichter mir in der Poesie ein neues Weltall enthüllt hatte.« An der Musik Beethovens erkannte er, dass die instrumentale Sprache »reicher, mannigfaltiger, weniger beengt und in ihrer Unbestimmtheit ungleich mächtiger ist« als die Vokalmusik. Deshalb sind in *Roméo et Juliette* die Gesangsstimmen auch nur einigen Nebenfiguren zugeordnet, das Liebespaar selbst tritt vokal nicht in Erscheinung. Vielmehr sind gerade dessen zentrale Szenen als reine Instrumentalstücke gestaltet. So ist auch die berühmte Balkonszene, in der Partitur als *Scène d'amour* bezeichnet, kein Liebesduett, sondern ein ausgedehnter Orchestersatz, der in der symphonischen Gesamtkonzeption von *Roméo et Juliette* die Funktion eines langsamen Mittelsatzes einnimmt. »Da derartige Duette tausendfach und von den größten Meistern in Worte gefasst wurden«, erklärt Berlioz im Vorwort zur Partitur von *Roméo et Juliette*, »war man so gut beraten wie es reizvoll war, einmal eine andere Ausdrucksart zu versuchen. Die Erhabenheit dieser Liebe machte sie für den Musiker, der sie in ein Gemälde fassen wollte, so gefährlich, da er seiner Phantasie einen größeren Spielraum lassen musste, als der tatsächliche Gehalt des gesungenen Wortes ihr eingeräumt hätte.« In diesem Vorwort stellt Berlioz auch eindeutig klar: »Es handelt sich bei diesem Werk weder um eine konzertante Oper, noch um eine Kantate, sondern um eine Symphonie mit Chören, eine in ihrer Art neue und gewaltige Komposition.«

Eine szenische Komponente ist dem Werk jedoch durchaus einkomponiert, so dass dem Orchestersatz der Liebesszene ein klares Programm zugrunde liegt: Romeo steht im Garten unter Julias Balkon. Diese lässt ihren Gefühlen in der Ruhe und Einsamkeit der Nacht freien Lauf. Auch Romeo offenbart seine Liebe, klettert zu Julia hinauf, und die beiden vereinen sich im schwärmerischen, leidenschaftlichen Zwiegespräch.

Berlioz komponierte diese Szene als Nocturne, wobei tiefe Streicher die warme Sommernacht, die Geigen das Mondlicht, Klarinette und Englischhorn die Rufe nächtlicher Vögel heraufbeschwören. In dieser Nachtstimmung erklingt das Liebesthema; zuerst in den Celli und den Hörnern, später dann vielfach variiert und immer ausladender und leidenschaftlicher. Eine *Agitato*-Passage in Flöte und Holzbläsern mischt sich für einen kurzen Moment in die Verklärung und schildert das Erbeben Romeos, ehe sich das zärtliche, wortlose Zwiegespräch des Liebespaars weiter entfaltet, in die Ekstase steigert und dann, durchsetzt von erregten motivischen Einwüfen der Bläser, zunehmend auflöst, sobald sich der Abschied von Romeo und Julia ankündigt. Am Ende der *Scène d'amour* steht wieder der Frieden der Nacht, in die Romeo entschwindet.

Die Uraufführung von *Roméo et Juliette* am 24. November 1839 am Pariser Conservatoire sowie die folgenden beiden Konzerte leitete Berlioz selbst, zu seinen Lebzeiten kam es in Paris aber zu keiner weiteren Aufführung des kompletten Werks. Die instrumentalen Sätze jedoch und vor allem die *Scène d'amour* nahm der Komponist oft in seine Konzertprogramme in Frankreich und auf seinen Auslandsreisen mit auf. Losgelöst vom Rest der Symphonie steht diese Liebesszene als ein Stück Programmmusik, in dem Berlioz auf sehr persönliche Art und Weise sein privates und künstlerisches *Romeo und Julia*-Erlebnis verarbeitet: »Es ist das unsterbliche Zwiegespräch Shakespeares, das ich in die Instrumentalsprache zu übersetzen gewagt habe. Aber wie sollen die Bourgeois im Conservatoire das fassen, die Shakespeare gar nicht kennen und glauben, es gäbe keine anderen Romeos als in den billigen Opern des Théâtre Italien.«

TANZ DER WINDE

Zur Suite aus *Les Boréades* von Jean-Philippe Rameau

Florian Heurich

Entstehungszeit

1763

Uraufführung

14. April 1975 in der Queen Elizabeth Hall in London unter der Leitung von John Eliot Gardiner (konzertant);

21. Juli 1982 im Théâtre de L'Archevêché in Aix-en-Provence unter der Leitung von John Eliot Gardiner (szenisch)

Lebensdaten des Komponisten

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

Alphise, die Königin von Baktrien, soll einen Mann aus dem Geschlecht der Boreaden heiraten. Sie lehnt jedoch alle Bewerber ab, da sie insgeheim Abaris liebt, dessen Herkunft unbekannt ist. Dadurch erzürnt, entfacht Borée, der Gott der Nordwinde, ein Unwetter, das das Land verwüstet und währenddessen Abaris entführt wird. Am Ende enthüllt Apollo das Geheimnis um Abaris' Herkunft: Er ist sein eigener Sohn, seine Mutter eine Nymphe aus dem Geschlecht der Boreaden. Der Gott der Winde ist wieder besänftigt, und die Hochzeit von Alphise und Abaris kann gefeiert werden.

Les Boréades ist Rameaus letzte Oper, und mit diesem Werk wandte er sich als fast achtzigjähriger Mann nach zahlreichen Erfolgen in sämtlichen Gattungen des französischen Musiktheaters des Barock erneut der Form der Tragédie lyrique zu, einer rund hundert Jahre zuvor von Jean-Baptiste Lully begründeten Operngattung, die sich mittlerweile schon etwas im Niedergang befand. Im Jahr 1763 wurde das Werk zwar für eine Privataufführung des Hofes geprobt, die in Choisy nahe Paris stattfinden sollte, zu einer Uraufführung zu Rameaus Lebzeiten kam es jedoch nicht. Die Oper verschwand in den Archiven und wurde zum ersten Mal unter der Leitung von John Eliot Gardiner 1975 konzertant in London und 1982 szenisch in Aix-en-Provence zu Gehör gebracht. Auch die Aufführungen unter Simon Rattle 1999 bei den Salzburger Festspielen trugen maßgeblich zum späten Erfolg dieser letzten Rameau-Oper bei, in der der Komponist im eher konventionellen Rahmen der Tragédie lyrique sämtliche Errungenschaften seiner langen musikalischen Laufbahn zusammenfasste und so der Gattung ein zeitgemäßes Aussehen gab.

Seit seinem Opernerstling *Hippolyte et Aricie* (1733) und dem kurz darauf entstandenen Opéralett *Les Indes galantes*, in dem bereits Tanz und Gesang eine szenische Einheit bildeten, waren rund drei Jahrzehnte vergangen, in denen Rameau etwa 30 Bühnenwerke komponiert hatte – Opern, Ballette und Mischformen aus beidem. Aber auch in den Tragédies lyriques waren Tanzeinlagen und pantomimische Divertissements immer Teil der musikdramatischen Konzeption, und Rameau integrierte in seine Musik sämtliche Tänze, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich beliebt waren: Gavotte, Chaconne, Sarabande, Menuett, Contredanse und andere. Der Tanz hat in Rameaus Bühnenwerken immer zweierlei Funktion: Entweder ist er rein unterhaltende Einlage ohne direkten Bezug zur Handlung, oder er fungiert als dramatisches Mittel, um die Handlung voranzutreiben und wichtige Momente zu unterstreichen. So auch in *Les Boréades*, wo sich einerseits Tanzeinlagen finden, die relativ handlungsunabhängig sind, andererseits etwa das Entr'acte *Les Vents (Die Winde)* im 4. Akt, das den von Borée entfachten Sturm schildert, oder auch ein Divertissement im 2. Akt, das den antiken Mythos von Boreas und der athenischen Königstochter Oreithya und die Gründung des Geschlechts der Boreaden darstellt. Dieser Mythos ist quasi die Keimzelle, um die herum Rameau seine Oper aufbaut, und wird hier als Rückblick in die Vorgeschichte tänzerisch erzählt.

Auch in choreographischer Hinsicht ergeben sich durch eine derartige musikdramatische Anlage zwei Stilrichtungen: eine eher virtuose, bewegliche und abstrakte Ballettkunst, wie sie seinerzeit durch die Tänzerin Marie-Anne de Cupis de Camargo verkörpert wurde, sowie eine anschauliche, ausdrucksstarke Pantomime, wie sie von Marie Sallé dargeboten wurde. Sicherlich ließ sich Rameau von diesen beiden Ballerinas inspirieren, die gerade auf den Pariser Bühnen um die Gunst des Publikums rivalisierten.

Es gehörte zu Rameaus gängiger Praxis, dass er Orchestersuiten aus seinen Bühnenwerken extrahierte, die auch unabhängig vom Rest des Stücks gespielt wurden. Bei *Les Boréades* kam es dazu nicht mehr, da die Oper zu Rameaus Lebzeiten ihre Uraufführung nicht mehr erlebte. Die Orchesterstücke lassen sich aber auch hier problemlos und ganz im Geiste Rameaus zu einer Suite arrangieren.

Gerade in seiner Orchestersprache hat Rameau in *Les Boréades* zu einer ungemein plastischen Ausdrucksweise gefunden, die die Gefühlsregungen der Figuren reflektiert und vor allem das Bühnengeschehen und die szenischen Vorgänge zum Teil sehr anschaulich illustriert. In allen seinen Werken hat Rameau gerade den Holzbläsern eine herausragende Rolle zugeordnet, in *Les Boréades* jedoch kommt diesen Instrumenten eine zusätzliche Bedeutung zu, wenn sie hier auch den Wind symbolisieren und diesen effektiv zum Klingen bringen.

In der dreiteiligen *Ouverture* wird eine Jagdszene geschildert. Sie führt zur ersten Szene der Oper, die in einem Wald nahe des Palasts von Alphise spielt. Im ersten Teil der *Ouverture* mischen sich Hornfiguren in eine tänzerische Melodie, als zweites folgt ein *Menuett* und schließlich ein *Allegro*, in dem erneut die Jagdsignale der Hörner hervortreten.

Unter den Tänzen, die eher den Charakter von Einlagestücken haben und nicht so stark auf die szenischen Vorgänge hin komponiert sind, seien vor allem die *Gavotte* aus dem ersten Akt erwähnt sowie die *Contredanse en Rondeau* mit ihrer zackigen, gleichsam wie in Fragmente zerbrochen wirkenden Melodie.

Rameaus Musik ist aber immer dann am stärksten, wenn sie programmatischen oder szenischen Charakter hat, etwa wenn im 2. Akt der Oper der Mythos vom Raub der Oreithyia durch den Gott der Nordwinde Boreas dargestellt wird (*Air andante et gracieux*). Insbesondere die Zwischenaktmusik *Suite des Vents* aus dem 4. Akt schildert sehr eindrucksvoll und bildlich die Gewalt, mit der der Windgott einen Sturm entfacht und die Landschaft verwüstet. Geigen und Flöten spielen wilde, sich steigernde Läufe, während die tieferen Streicher einen pulsierenden, dichten Grundrhythmus unterlegen und eine Windmaschine keinen Zweifel mehr daran lässt, was sich gerade auf der Szene abspielt.

Schließlich beruhigt sich der Sturm, und es folgt eine Pantomime von Musen, Zephyren und allegorischen Figuren, die Jahreszeiten, Stunden und Künste verkörpern: zunächst eine gemäßigt schreitende Auftrittsmusik, dann zwei Gavotten und zwei Rigaudons.

Der 5. Akt der Oper spielt schließlich im Reich Borées: Der Windgott und sein Gefolge treten auf (*Andante*). In einem finalen Divertissement aus zwei schnellen *Contredanses* wird schließlich der glückliche Ausgang der Geschichte, die Liebe und die Vereinigung von Alphise und Abaris, gefeiert.

VON PULT ZU PULT (9)

Wiederholung von 2018/2019

Dieses Interview fand im Oktober 2018 statt, als Eric Terwilliger (geb. 1954, Mitglied im BRSO von 2007 bis 2019) und Carsten Duffin (geb. 1987, Mitglied seit 2010) noch beide die Position des Solo-Hornisten bekleideten. Mittlerweile ist Eric Terwilliger im Ruhestand. Damals sprachen sie mit Andrea Lauber darüber, dass sie so selten zusammen auf der Bühne stehen – in diesen Tagen haben sie noch einmal die Gelegenheit dazu!

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

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

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

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

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

ET Wir Münchner sind da – nicht nur geographisch – irgendwo zwischen Wien und Berlin. Ich sehe uns aber näher an Wien und damit näher an einer wärmeren, weicheren Klang-Tradition. Dass die Klangfarben in unserer Gruppe sehr ähnlich sind, hängt aber auch damit zusammen, dass wir alle das gleiche Instrument haben, ein »Alexander 103«.

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

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

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

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

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

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

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

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

CD Aber ich finde, wir haben die beste Dienst-einteilung!

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

AL *Und wie dürfen wir uns das vorstellen?*

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

CD Das haben wir auch schon mal andersrum gemacht!

ET Aber das haben wir schnell wieder geändert.

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

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

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

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

AL *Und was funktioniert bei Ihnen?*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AL *Und bei Ihnen?*

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

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

UNISONO Mahler 2!

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

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

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

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

BIOGRAPHIEN

ERIC TERWILLIGER

Eric Terwilliger wurde 1954 in Indiana, USA, geboren. Mit sechs Jahren begann er zu musizieren und lernte zunächst Klavier, Trompete und Gitarre. Seine ersten solistischen Auftritte als klassischer Trompeter hatte er im Alter von zehn Jahren. Als Zwölfjähriger fing er an, Blues, Jazz und Pop-Musik zu spielen, mit 15 wechselte er zum Horn. Von 1972 bis 1975 studierte Eric Terwilliger bei Philip Farkas und Ethel Merker an der Indiana University Jacobs School of Music, die er mit einem Performers Certificate abschloss. Zugleich spielte er weiter Pop-Musik und trat u. a. mit den Carpenters und Barry White auf. Seit 1975 konzentrierte er sich auf die klassische Musik. Er zog nach Europa, um bei Michael Hötzel an der Hochschule für Musik in Detmold und am Mozarteum in Salzburg zu studieren, und begann seine Laufbahn, ebenfalls 1975, als Solo-Hornist am Staatstheater in Kassel. 1976 gewann er die Silbermedaille beim Concours International in Genf und 1981 den Ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb für Horn im belgischen Liège. Von 1976 bis 2007 war Eric Terwilliger Solo-Hornist bei den Münchner Philharmonikern und wirkte in dieser Zeit an Aufnahmen u. a. unter der Leitung von Sergiu Celibidache, Günter Wand und Christian Thielemann mit. 2007 wechselte er in derselben Position zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Zahlreiche Aufnahmen mit Dirigenten wie Mariss Jansons, Simon Rattle, Riccardo Muti, Andris Nelsons und Yannick Nézet-Séguin wurden beim Label BR-KLASSIK veröffentlicht. Seit 1986 spielte er zudem als Gast bei den Berliner Philharmonikern, in Europa, Asien und Nordamerika. Viele dieser Konzertmitschnitte sind in der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker verfügbar. Seine kammermusikalische Karriere begann Eric Terwilliger 1976 mit den Münchner Philharmonischen Solisten. 1991 wurde er auf Einladung von Gerhart Hetzel, dem damaligen Konzertmeister der Wiener Philharmoniker, Mitglied im Wiener Kammerensemble, mit dem er bis 2009 regelmäßig zu den Festspielen in Salzburg, Luzern und Ravenna sowie durch Europa, Asien, Australien und Neuseeland reiste. 1995 erhielt Eric Terwilliger einen Ruf als Professor an die Johannes Gutenberg-Universität Mainz, drei Jahre später wechselte er zum Richard-Strauss-Konservatorium in München. 2007 wurde er als Professor an die Hochschule für Musik und Theater in München berufen. Außerdem gab er Meisterkurse in Europa, Asien, Nord- und Südamerika und unterrichtete als Gastprofessor u. a. am Royal College of Music in London, am Salzburger Mozarteum, am Conservatoire de Paris, an der University of Cambridge, an der Toho Gakuen School of Music in Tokio und an der Juilliard School in New York. Mit den Konzerten dieser Woche verabschiedet sich Eric Terwilliger als langjähriger Solo-Hornist von seinem Orchester und dem Publikum.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks 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. Von 2003 bis 2019 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent Maßstäbe. Viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind 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. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan vom November 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

SIR SIMON RATTLE

Bezwingendes Charisma, Experimentierfreude, lustvoller Einsatz für die Moderne, soziales und pädagogisches Engagement und uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpooler zu einer der facettenreichsten und faszinierendsten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit. Seine internationale Reputation erwarb sich Simon Rattle während seiner 18-jährigen Zeit beim City of Birmingham Symphony Orchestra, das er – 1980 bis 1990 als Erster Dirigent und 1990 bis 1998 als Chefdirigent – zu Weltruhm führte. 2002 wurde er als Nachfolger von Claudio Abbado Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, denen er bis Juni 2018 in dieser Position vorstand. Zahlreiche CD-Einspielungen sowie Kompositionsaufträge und Uraufführungen u.a. von Werken von Adès, Berio, Gubaidulina, Boulez, Grisey, Lindberg und Turnage sind aus dieser Zusammenarbeit hervorgegangen. Seit der Spielzeit 2017/2018 ist Simon Rattle Chefdirigent des London Symphony Orchestra, mit dem er bereits ebenfalls hochgelobte Einspielungen vorgelegt hat, etwa von Debussys *Pelléas et Mélisande* und Berlioz' *La damnation de Faust*. Zudem pflegt er Kontakte zu weiteren Orchestern, u. a. den Wiener Philharmonikern, mit denen er sämtliche Symphonien und Klavierkonzerte von Beethoven (mit Alfred Brendel) eingespielt hat, und dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem er als »Principal Artist« eng verbunden ist. Auch an allen namhaften Opernhäusern ist Simon Rattle begehrter Gast: am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Staatsoper Berlin, an der Wiener Staatsoper, an der er 2015 Wagners *Ring-Tetralogie* dirigierte, und an der New Yorker Metropolitan Opera, wo er u. a. mit *Tristan und Isolde* und *Der Rosenkavalier* zu erleben war. Bei den Salzburger Festspielen leitete Simon Rattle die Berliner Philharmoniker in szenischen Aufführungen von *Fidelio*, *Così fan tutte*, *Peter Grimes*, *Pelléas et Mélisande*, *Salome* und *Carmen*. Ebenfalls mit seinen »Berlinern« realisierte er Wagners *Ring* beim Festival d'Aix-en-Provence und bei den Salzburger Osterfestspielen. Gemeinsam eröffneten sie 2013 mit Mozarts *Zauberflöte* ihre Residenz bei den Osterfestspielen Baden-Baden, die sie u. a. mit Bachs *Johannes-Passion*, *Der Rosenkavalier*, *La damnation de Faust*, *Tristan und Isolde* sowie zuletzt mit *Parsifal* fortsetzten. Für seine bisher mehr als 70 Plattenaufnahmen erhielt der Dirigent höchste Ehrungen. Hervorgehoben sei auch sein Engagement für das Education-Programm Zukunft@BPhil der Berliner Philharmoniker, für das er ebenfalls mehrfach ausgezeichnet wurde. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks brachte Simon Rattle u. a. Schumanns *Das Paradies und die Peri*, Haydns *Die Jahreszeiten*, Wagners *Das Rheingold* und *Die Walküre* sowie Mahlers *Das Lied von der Erde* zur Aufführung. Auf CD sind bisher *Das Rheingold* und *Das Lied von der Erde* erschienen.

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

DRUCK

alpha-teamDRUCK GmbH

Nachdruck nur mit Genehmigung

TEXTNACHWEIS

Jörg Handstein, Adrian Kech und Florian Heurich: Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Eric Terwilliger und Carsten Carey Duffin: Andrea Lauber.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Luck's Music, Madison Heights / Michigan (Schumann); Boosey & Hawkes, London (Strauss); © Bärenreiter, Kassel (Berlioz); Manuskript (Rameau).