
JANSONS
APKALNA

BERLIOZ

POULENC
SAINT-SAËNS

Donnerstag 14.3.2019
Freitag 15.3.2019
5. Abo A
Philharmonie
20.00 – 22.00 Uhr

18/19

MARISS JANSONS
Leitung

IVETA APKALNA
Orgel

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Antje Dörfner
Gäste: Iveta Apkalna und der Geiger Franz Scheuerer

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 15.3.2019
Pausenzeichen: Matthias Keller im Gespräch mit Iveta Apkalna

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de

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

PROGRAMM

Hector Berlioz

»Le Carnaval romain«, op. 9

Ouverture caractéristique für großes Orchester

- Allegro assai con fuoco – Andante sostenuto – Allegro vivace

Francis Poulenc

Konzert für Orgel, Streichorchester und Pauken in g-Moll, FP 93

- Andante – Allegro giocoso – Subito Andante moderato – Tempo Allegro, molto agitato – Très calme. Lent – Tempo de l'Allegro initial – Tempo Introduction. Largo

Pause

Camille Saint-Saëns

Symphonie Nr. 3 c-Moll, op. 78

»Orgelsymphonie«

- Adagio – Allegro moderato – Poco adagio
- Allegro moderato – Presto – Maestoso – Allegro

Musikalische Maskerade

Zu Hector Berlioz' *Le Carnaval romain*

Florian Heurich

Entstehungszeit

Die Themen aus der Oper *Benvenuto Cellini* von 1838 bearbeitete Berlioz fünf Jahre später für *Le Carnaval romain*

Widmung

Dem Prinzen Friedrich Wilhelm Konstantin von Hohenzollern-Hechingen

Uraufführung

3. Februar 1844 in der Salle Herz in Paris

Lebensdaten des Komponisten

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

»Frauen und junge Burschen treten mit Becken und Schellentrommeln in den Händen auf. Sie bereiten sich darauf vor, den Saltarello zu tanzen«, heißt es in den Szenenanweisungen zum zweiten Bild des ersten Aktes der Oper *Benvenuto Cellini*. Es ist Fastnachtsdienstag; die Bühne zeigt die Piazza Colonna in Rom um 1530; Harlekine, Gaukler und die Komödianten einer Theatertruppe bevölkern die Szenerie, und das Volk singt Strophen wie diese: »Die Liebe und die Trunkenheit vertreiben die Traurigkeit. Der Karneval ist ein großer Ball, wo Könige und Bettler glücklich sind.«

Diese Szene aus Berlioz' 1838 relativ erfolglos uraufgeführter *Opéra-comique* bildet die atmosphärische und zu einem großen Teil auch musikalische Vorlage zu der rund fünf Jahre später entstandenen Konzertouvertüre *Le Carnaval romain*. Während Berlioz von seiner Oper über den Renaissancekünstler Benvenuto Cellini, die nach wenigen Aufführungen wieder vom Spielplan der Pariser Opéra genommen wurde, berichten musste, dass »die Ouvertüre [eine andere als *Le Carnaval romain*] übertriebenen Applaus erntete und der Rest mit erstaunlicher Heftigkeit und Einstimmigkeit ausgepiffen wurde«, sah es bei der Uraufführung von *Le Carnaval romain* am 4.

Februar 1844 in der Salle Herz ganz anders aus: »Das Publikum rief ›Bis!‹ Wir spielten die ganze Ouvertüre noch einmal, und beim zweiten Mal gelang sie sogar noch besser. [...] Niemals empfand ich größeres Vergnügen, die Aufführung meiner Musik selbst dirigieren zu können.«

Berlioz nannte *Le Carnaval romain* zwar *Ouverture caractéristique*, es handelt sich dabei nach heutigen Begriffen jedoch eher um eine Symphonische Dichtung oder ein Stück Programmmusik, das das römische Karnevalstreiben – sei es nun die konkrete Szene aus *Benvenuto Cellini* oder ganz allgemein eine ausgelassene Stimmung – zum Thema hat. Aus seiner Oper verarbeitete Berlioz im Wesentlichen zwei Themen: die elegische Melodie des Liebesduetts von Benvenuto Cellini und Teresa aus dem ersten Akt, die hier in der Ouvertüre als Englischhorn-Solo exponiert wird und sich dann weiter entfaltet, sowie den tänzerischen *Saltarello* aus der Karnevalsszene. Dieser *Saltarello* geht seinerseits auf das *Laudamus te* aus dem *Gloria* der 1824 entstandenen *Messe solennelle* zurück, einem ersten Erfolg noch zu Studienzeiten. Zudem ist in *Le Carnaval romain* ganz dezent eine Passage aus einem weiteren Jugendwerk verwoben, die man auch schon in *Benvenuto Cellini* finden kann: eine Phrase aus der 1829 komponierten Kantate *La mort de Cléopâtre*, mit der sich Berlioz (vergeblich) für den begehrten Rompreis, ein Stipendium in der Villa Medici, beworben hatte. Ein Jahr später gewann er das Stipendium, und seine Eindrücke während seines 14-monatigen Rom-Aufenthalts, bei dem er auch den römischen Karneval miterlebte, schlugen sich in *Benvenuto Cellini* und *Le Carnaval romain* nieder.

Durch das Spiel mit Selbstzitate, die hier quasi »verkleidet« in einem ganz anderen Kontext stehen, erhalten das Karnevalleske und die Maskerade eine noch viel tiefere Dimension. Nicht nur atmosphärisch, sondern auch in der Kompositionsweise ist *Le Carnaval romain* ein Travestiespiel der musikalischen Themen und Formen.

Berlioz kombiniert in dieser Ouvertüre eine Sonatenform mit der Form eines Strophenliedes, also zwei Dinge, die sich eigentlich gegenseitig ausschließen, hier jedoch auf raffinierte Art und Weise miteinander verwoben sind. Im Karneval sind die gängigen Regeln eben aufgehoben.

Schon die ersten Takte, ein kurzes *Allegro assai con fuoco*, in dem noch eine gewisse Unordnung zu herrschen scheint, versetzen den Hörer mitten ins Geschehen auf einer römischen Piazza. Dann ein Innehalten, und die liedhafte Kantilene des Englischhorns beginnt, die später von den Streichern weitergesponnen wird. Mit dem Rhythmus des Tamburins mischt sich in diese Melodie bereits ein Hauch Folklore, und die volkstümlich lebhaft Karnevalsstimmung kündigt sich an. Wenn Berlioz mit dieser Melodie fast die Hälfte der Ouvertüre einem Thema der Titelfigur seiner Oper widmet, dann zeigt sich darin auch eine gewisse Seelenverwandtschaft, die der Komponist zu dem Goldschmied und Bildhauer aus der Renaissance empfunden hat, einer exzentrischen, außerhalb der Gesellschaft stehenden Künstlerpersönlichkeit, die um Anerkennung ringen musste und dennoch unbeirrt ihren Weg ging. Auch Berlioz wandte sich in seiner radikalen Tonsprache gegen sämtliche Konventionen und gegen einen unkreativen, regelorientierten Akademismus, wie er noch vielfach die französische Musikszene seiner Zeit beherrschte.

Ein flüchtiger Bläserwirbel leitet schließlich von dem eher getragenen Tempo zum *Saltarello* und damit zum wirklichen Karneval über. Von nun an strebt das Stück unaufhaltsam seinem fulminanten Ende entgegen. In der turbulenten Stimmung taucht erneut das Thema des Liebesduetts vom Beginn auf, zunächst dezent im Fagott, dann triumphierend in den Posaunen. Das thematische Material wird nun überlagert und ineinandergeschichtet. Die Gefühlswelt Benvenuto Cellinis und sein Verlangen nach der Geliebten mischen sich mit dem wilden Treiben des römischen Volkes. So schafft Berlioz am Ende seiner Ouvertüre sowohl thematisch als auch emotional eine Einheit zwischen dem Künstlerindividuum und der feiernden Menge.

»Das Römische Carneval ist ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt [...]. Der Unterschied zwischen Hohen und Niedern scheint einen Augenblick aufgehoben«, schreibt Goethe und damit ein weiterer großer Italienreisender. Berlioz hat genau das in seiner Musik eingefangen: eine Atmosphäre, in der für einen kurzen Moment alle Regeln und Konventionen gebrochen werden, in der sich im Schutz der Maskerade alle Bevölkerungsschichten begegnen, und in der sich eine unangepasste Künstlerpersönlichkeit frei entfalten kann – die Bühnenfigur Benvenuto Cellini und zugleich der Komponist Hector Berlioz. Genie und Wahnsinn liegen dabei eng beieinander, wie schon Robert Schumann über Hector Berlioz berichtete: »Man weiß nicht, ob man ihn ein Genie oder einen musikalischen Abenteurer nennen soll. Wie ein Wetterstrahl leuchtet er, aber auch einen Schwefelgestank hinterläßt er.«

Das Römische Carneval (1789)

Johann Wolfgang von Goethe

Indem wir eine Beschreibung des Römischen Carnevals unternehmen, müssen wir den Einwurf befürchten: daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne. Eine so große lebendige Masse sinnlicher Gegenstände sollte sich unmittelbar vor dem Auge bewegen und von einem jeden nach seiner Art angeschaut und gefaßt werden.

Noch bedenklicher wird diese Einwendung, wenn wir selbst gestehen müssen: daß das Römische Carneval einem fremden Zuschauer, der es zum erstenmal sieht und nur sehen will und kann, weder einen ganzen noch einen erfreulichen Eindruck gebe, weder das Auge sonderlich ergötze, noch das Gemüth befriedige.

Die lange und schmale Straße, in welcher sich unzählige Menschen hin und wider wälzen, ist nicht zu übersehen; kaum unterscheidet man etwas in dem Bezirk des Getümmels, den das Auge fassen kann. Die Bewegung ist einförmig, der Lärm betäubend, das Ende der Tage unbefriedigend. Allein diese Bedenklichkeiten sind bald gehoben, wenn wir uns näher erklären; und vorzüglich wird die Frage sein: ob uns die Beschreibung selbst rechtfertigt?

Das Römische Carneval ist ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt.

Der Staat macht wenig Anstalten, wenig Aufwand dazu. Der Kreis der Freuden bewegt sich von selbst, und die Polizei regiert ihn nur mit gelinder Hand.

Hier ist nicht ein Fest, das wie die vielen geistlichen Feste Roms die Augen der Zuschauer blendete; hier ist kein Feuerwerk, das von dem Castell Sanct Angelo einen einzigen überraschenden Anblick gewährte; hier ist keine Erleuchtung der Peterskirche und Kuppel, welche so viel Fremde aus allen Landen herbeilockt und befriedigt; hier ist keine glänzende Prozession, bei deren Annäherung das Volk beten und staunen soll; hier wird vielmehr nur ein Zeichen gegeben, daß jeder so thöricht und toll sein dürfe, als er wolle, und daß außer Schlägen und Messerstichen fast alles erlaubt sei.

Der Unterschied zwischen Hohen und Niedern scheint einen Augenblick aufgehoben: alles nähert sich einander, jeder nimmt, was ihm begegnet, leicht auf, und die wechselseitige Frechheit und Freiheit wird durch eine allgemeine gute Laune im Gleichgewicht erhalten.

Carneval in Rom (1846)

Charles Dickens

Und so ging es endlos weiter: Wagen auf Wagen, Masken auf Masken, Farben auf Farben, Menschenmenge auf Menschenmenge. Männer und Knaben klammerten sich an die Kutschenträder, hielten sich hinten an den Wagen fest, liefen mit, krochen unter die Pferdebeine, um die verstreuten Blumen zum Wiederverkauf aufzulesen. Masken zu Fuß, in der Regel die drolligsten, meistens eine phantastische Übertreibung der Hofkleidung, musterten das Gewühl durch ungeheuer große Lorgnetten und gerieten stets in eine Art Liebesraserei, wenn sie eine besonders alte Dame an einem Fenster entdeckten. Lange Reihen von Polichinells fuchtelten herum mit aufgeblähten Schweinsblasen an ihren Stockenden. Da kam eine Fuhre voll Tollhäuslern, die wie richtige Irre kreischten und heulten. Dann eine Kutsche voll ernst und grimmig dreinschauender Mamelucken, die in ihrer Mitte die Roßschweifstandarte aufgepflanzt hatten. Eine Schar Zigeunerinnen war in ein fürchterliches Handgemenge mit einem Schiff voller Matrosen geraten. Ein Menschenaffe auf einer Stange war umringt von sonderbaren Tieren mit Schweinsköpfen und Löwenschweif, die sie unterm Arm oder lässig über die Schulter trugen. Dann wieder Wagen auf Wagen, Masken auf Masken, Farben auf Farben, Menschenmenge auf Menschenmenge, schier ohne Ende.

Eine Klang-Hommage an Paris

Zu Francis Poulencs Orgelkonzert g-Moll

Matthias Corvin

Entstehungszeit

1934–1938 als Auftragswerk der Princesse de Polignac (Winnaretta Singer)

Widmung

Dédiée très respectueusement à la Princesse Edmond de Polignac

Uraufführung

Erste private Aufführung am 16. Dezember 1938 im Pariser Salon der Prinzessin de Polignac mit dem Organisten Maurice Duruflé unter der Leitung von Nadia Boulanger;

Erste öffentliche Aufführung am 21. Juni 1939 in der Pariser Salle Gaveau mit dem Organisten Maurice Duruflé und dem Orchestre symphonique de Paris unter der Leitung von Roger Désormière

Lebensdaten des Komponisten

7. Januar 1899 in Paris – 30. Januar 1963 in Paris

Als Teenager war Francis Poulenc Avantgardist, denn der Sohn aus gutbürgerlichem Hause gehörte zur berühmten Pariser »Groupe des Six«. Das Bündnis mit den Komponisten Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Georges Auric und Louis Durey wandte sich gegen deutsche Spätromantik und französischen Impressionismus. Zu ihren Oberhäuptern krönten die sechs Musiker 1918 den Komponisten Erik Satie sowie den Dichter und Künstler Jean Cocteau. Beide vertraten eine radikale Simplizität, in der Vernunft und Gefühl ein Gleichgewicht bildeten. Zudem bekannten sie sich zu aktuellen Strömungen wie dem Dadaismus oder dem Surrealismus. Geistreich, witzig und einfach sollte die Musik sein, Leitbilder waren die Antike, Johann Sebastian Bach, Jean-Philippe Rameau und die Alltagsmusik der quirligen Großstadt Paris. Doch die Mitglieder der »Groupe des Six« entwickelten sich schon bald in völlig gegensätzliche Richtungen: »Die Unterschiede unserer Musik, unserer Neigungen und Abneigungen schlossen eine gemeinsame Ästhetik aus«, resümierte Poulenc später.

Erst nach seinen Ausflügen in die fantasievolle Anarchie erhielt der Autodidakt Poulenc eine geregelte Kompositionsausbildung: Er nahm Privatstunden bei Charles Koechlin, dessen offene Stilistik ihn beeinflusste. Ein Konservatorium besuchte er aber nie. Allerdings hatte er seit seiner frühen Jugend Klavierunterricht, denn seine Mutter war Pianistin. Später unterrichtete ihn der spanische Pianist Ricardo Viñes, der viele Werke Debussys und Ravels aus der Taufe hob. Aus Poulenc wurde ein versierter Pianist, der Konzerte gab und in Liederprogrammen mit dem Bariton Pierre Bernac auftrat.

Von der prägnanten Kürze seiner Jugendwerke entfernte sich Poulenc seit Mitte der 1920er Jahre. Er orientierte sich nun an Emmanuel Chabrier, Maurice Ravel und dem Neoklassizismus Igor Strawinskys, in dessen Fußstapfen er mit seinem für Sergej Diaghilew verfassten Ballett *Les Biches* (1924) zunächst trat. Privat war Poulencs Leben von manchen Krisen geprägt, ausgelöst vom Tod seiner großen Liebe Raymonde Linossier. Zum gesellschaftlichen Außenseiter machten ihn zudem ein 1946 geborenes uneheliches Kind und seine späte homosexuelle Orientierung. Zeit lebenslang litt er an Depressionen. Schicksalsschläge im Freundeskreis und der Besuch des südfranzösischen Wallfahrtsorts Rocamadour beeinflussten seine Hinwendung zum katholischen Glauben und zur sakralen Musik. Bei solch vielfältigen Einflüssen wundert es kaum, dass Poulencs Schaffen überaus bunt ausfällt. Daher bezeichnete ihn der französische Musikkritiker Claude Rostand einmal als eine verwegene »Mischung zwischen Mönch und Lausub«.

Poulencs Musik geriet nach seinem Tod 1963 fast in Vergessenheit. Erst anlässlich seines 100. Geburtstages im Jahr 1999 keimte das breite Interesse an seiner Kunst wieder auf. Nun wurden seine Werke auch innerhalb der Musikwissenschaft als gewichtige Beiträge zu einer eigenständigen französischen Kunstmusik gewertet. Wiederaufgeführt wurden nicht nur seine bedeutende Kammermusik und die Klaviermusik, sondern auch die ernstesten Vokalwerke wie das *Stabat mater* und das *Gloria*. Als Meisterwerke gelten außerdem seine Oper *Dialogues des*

Carmélites oder das Monodrama *La voix humaine* nach Jean Cocteau. Echte Entdeckungen sind außerdem seine Lieder – in Frankreich »mélodies« genannt. Seine Klavierkonzerte sowie das extravagante Cembalokonzert *Concert champêtre* runden sein erstaunliches Schaffen ab, das sich jedem Schubladendenken entzieht. Vielmehr beweist Poulenc, dass man auch im 20. Jahrhundert in einer (zur Neuen Musik) vergleichsweise konventionellen Melodik und Harmonik etwas zu sagen hat, ohne altbacken zu wirken. Doch dazu braucht es jenen Mix aus französischem Esprit, Leichtigkeit und Tiefe, den nur ein Genie wie Poulenc zu entfalten wusste.

All diese Merkmale vereint auch sein 1938 vollendetes Orgelkonzert. Es setzt Klänge wie aus einem Kirchenraum gegen die ausgelassene Stimmung eines Jahrmarkts (oder eines Zirkus). An all diesen Orten kam damals Orgelmusik ganz unterschiedlich zum Einsatz. Poulenc verbindet die Welten in einer fortlaufenden Fantasie von gut 20 Minuten Länge. Zu Beginn gemahnen erhabene Klänge an die große Pariser Orgel-Tradition oder auch an die Werke des verehrten Johann Sebastian Bach. Doch dann mischen sich hektische Themen und später auch eine lustige Kirmesmusik hinein. Zur Mitte hin gipfelt das vierteilige Werk in einem dramatischen *Agitato*-Abschnitt mit kraftvollen Orgelpassagen. Ihn umrahmen zwei ausgedehnte ruhige Teile, die wie Meditationen über das nächtliche Paris erscheinen. Viele Gegensätze vereinte die französische Metropole bereits damals. Poulencs atmosphärisches Orgelkonzert ist daher sicher auch als hinreißende Klangcollage dieser Stadt zu hören. Geschickt bindet er zudem die Streicher und die dynamisch gespielten Pauken in die Partitur ein. Sie wirken wie zusätzliche Registerfarben zum vielseitig eingesetzten Orgelklang. Die Gattung Orgelkonzert mit Orchester stammt ja eigentlich aus dem Barock (Georg Friedrich Händel), im spätromantischen Zeitalter wurden die neuen Orgeln so klangmächtig, dass sie allein ein ganzes Orchester ersetzen.

Gewidmet ist Poulencs Orgelkonzert Winnaretta Singer, der wohlhabenden Tochter des berühmten amerikanischen Nähmaschinen-Erfinders Isaac Merritt Singer. Unter ihrem adeligen Ehenamen »Princesse Edmond de Polignac« gehörte sie zu den wichtigen Kunstmäzenen ihrer Zeit und veranstaltete in ihrem Pariser Haus hochkarätige Salons. Sie war selbst eine begabte Pianistin und Organistin. Unterrichtet wurde sie von Nadia Boulanger, einer der bedeutenden Musikpädagoginnen des 20. Jahrhunderts. Poulenc komponierte zunächst rasch an diesem Auftragswerk und schloss es im Frühjahr 1936 fast ab. Doch dann geriet die Arbeit ins Stocken. Fragen nach der richtigen Behandlung der Orgel (der Pianist hatte mit der »Königin der Instrumente« kaum Erfahrung) sowie der passenden Instrumentation hemmten die Fertigstellung. Dem Dirigenten Igor Markevitch vertraute er damals an, dass ihn das Konzert »viele Tränen« gekostet habe.

Inzwischen wartete die Prinzessin ungeduldig auf das neue Werk. Schließlich ließ Poulenc ihr durch Nadia Boulanger mitteilen, dass es sich bei dem Orgelkonzert nicht um einen »Mythos« handle und es endlich fertig sei. Die private Uraufführung fand am 16. Dezember 1938 im Pariser Anwesen der Prinzessin de Polignac statt. Dort besaß sie einen etwa 100 Zuhörer fassenden Konzertsaal samt einer prachtvollen Cavallé-Coll-Orgel. Am Spieltisch saß kein Geringerer als der Komponist und Organist Maurice Duruflé. Dieser hatte die Registrierung maßgeblich beeinflusst. Das Orchester leitete Nadia Boulanger. Eine wahre Topbesetzung für dieses außergewöhnliche Orgelkonzert, das Duruflé erst ein halbes Jahr später – am 21. Juni 1939 – öffentlich in der Pariser Salle Gaveau interpretierte. Die Resonanz war ganz unterschiedlich. Doch Poulenc selbst schätzte die Musik hoch ein und meinte: »Wenn man eine genaue Vorstellung von meiner seriösen Seite haben will, muss man – neben meinen religiösen Werken – dieses Konzert betrachten.«

Musikmäzenin mit Seele und Geist: Winnaretta Singer-Polignac

Theresa Awiszus

Eine außergewöhnliche Aura schien sie zu umgeben, diese Frau, die wohl zu den schillerndsten Pariser Persönlichkeiten des anbrechenden 20. Jahrhunderts zählte. Ihre Zeitgenossen schrieben ihr einen reizvollen Charme und einen bestechenden Verstand zu. Kurzum: Sie war eine faszinierende Erscheinung. Die Rede ist von Winnaretta Singer, Erbin eines beträchtlichen Vermögens, Ehefrau des Prinzen Edmond de Polignac – und eine der bekanntesten Kunstmäzeninnen der aufkommenden Moderne. Mit bemerkenswertem Engagement widmete sie sich der Förderung und Unterstützung von Malerei, Literatur, Wissenschaft und vor allem der Musik.

Winnaretta Singer erblickte 1865 in Yonkers im Bundesstaat New York als Tochter des Unternehmers und Erfinders Isaac Merritt Singer und der Pariser Schönheit Isabella Eugenie Boyer das Licht der Welt. Ihr Vater lebte den amerikanischen Traum – vom Wanderschauspieler zum Millionär –, was seinen wesentlichen Beiträgen zur Weiterentwicklung der Nähmaschine sowie der erfolgreichen Unternehmensführung seiner Fabrik I.M. Singer & Company zu verdanken war. Nach dem Tod Isaac Singers 1875 zog Isabella Boyer mit den Kindern in ihre Heimatstadt Paris zurück, wo sie vier Jahre später einen Künstlersalon im Haus ihres zweiten Ehemannes Victor Reubsaet eröffnete. Dort war Winnaretta stets umgeben von Kunst und Musik, wofür sie sich schon in jungen Jahren sehr begeisterte. In dieser Zeit erlernte sie auch das Klavierspiel und erhielt eine Ausbildung zur Bildenden Künstlerin; ihre Gemälde im impressionistischen Stil stellte sie in dem Salon ihrer Mutter aus. Doch ihre eigentliche Liebe galt der Musik.

Mit 22 Jahren ging sie aus gesellschaftlichen Gründen eine Ehe mit dem Prinzen Louis de Scey-Montbéliard ein, die allerdings keine fünf Jahre hielt. Der Grund für die Trennung und Annullierung der Ehe war Winnarettas Homosexualität. Kurz darauf ergab sich allerdings eine perfekte Lösung: Sie heiratete den ebenfalls homosexuellen Prinzen Edmond de Polignac, der nicht nur Komponist und großer Musikliebhaber war, sondern dazu noch einer der ältesten Adelsfamilien Frankreichs angehörte. So führten sie bis zu seinem Tod 1901 eine überaus harmonische Scheinehe, in der sie sich gegenseitig durch Geld und Titel ergänzten, getrennt voneinander ihrer sexuellen Orientierung nachgehen konnten und in der Liebe zur Musik eng verbunden waren. Gemeinsam mit ihrem Ehemann gründete die Kunstliebhaberin schließlich den Salon de Polignac, der zu einem der einflussreichsten Künstlersalons um die Jahrhundertwende werden sollte. Als »Hauptstadt der Künste« erwies sich Paris als besonders fruchtbarer Boden für solche gesellschaftlichen Zusammenkünfte und den dort stattfindenden kulturellen und geistigen Austausch. Viele Freigeister und junge innovative Kunstschaffende zog es dorthin, – wo ihnen die finanziellen Mittel von Mäzeninnen wie Winnaretta Singer-Polignac gerade recht kamen. In ihrem Salon sowie in ihrem Haus verkehrte bald alles, was Rang und Namen hatte: Proust, Cocteau, Monet, Colette, Picasso, Fauré, Debussy, Ravel, Saint-Saëns ... Winnaretta Singer-Polignac förderte aber nicht nur zeitgenössische französische Komponisten, sondern auch die der aufkommenden Moderne wie Satie, Poulenc, Milhaud, Weill, Strawinsky oder de Falla. So vergab sie beispielsweise zahlreiche Kompositionsaufträge, die etwa Poulencs Orgelkonzert, Strawinskys *Renard*, Saties *Socrate* oder Weills Zweite Symphonie entstehen ließen.

Im Jahr 1900 erwarb sie den am Canal Grande in Venedig gelegenen Palazzo Contarini, der unter ihr zu einem Schauplatz musikalischer Soireen wurde. Auf dem extra aus Paris gelieferten Érard-Flügel musizierten Artur Rubinstein und Vladimir Horowitz, zudem begeisterte Fritz Kreisler durch sein virtuosos Violinspiel, und renommierte Sänger wie Enrico Caruso, Nellie Melba und Luisa Tetrazzini unterhielten die feine Gesellschaft mit Gesangseinlagen. Eine prominente Unterstützerin fanden in ihr auch Institutionen wie die Pariser Oper, die Ballets Russes, das Orchestre symphonique de Paris sowie wissenschaftliche Projekte, etwa die Forschung von Marie Curie. Als der Zweite Weltkrieg ausbrach, floh Winnaretta Singer-Polignac ins Exil nach England, wo sie ihr Mäzenatentum, so gut es ging, fortführte. In einem Brief an ihre langjährige Freundin Nadia Boulanger schrieb sie ein Jahr vor ihrem Tod im November 1942: »Überall spielt man heute Fauré, Ravel, Jean Françaix und Francis Poulenc. Mehr und mehr lebe ich für die Musik und vor allem: in der Musik. [...] Seele und Geist – das ist es, worauf es im Leben ankommt.«

Die Liebe des Eklektikers

Zu Camille Saint-Saëns und seiner *Orgelsymphonie c-Moll*

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1885/1886

Widmung

Franz Liszt

Uraufführung

19. Mai 1886 in einem Konzert der Royal Philharmonic Society in der Londoner St James's Hall unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

9. Oktober 1835 in Paris – 16. Dezember 1921 in Algier

»Macht Beethovensche Symphonien, und ich werde sie spielen!« Mit dieser lapidaren Auskunft pflegte der Dirigent Jules Étienne Padeloup in den 1860er Jahren junge französische Komponisten abzufertigen, die es wagten, ihm, dem Gründer und Leiter der erfolgreichen Pariser »Concerts populaires«, ihre neuen Werke anzudienen. Gewiss, Padeloup hatte es sich zur Aufgabe gewählt, mit seinen volkstümlichen Konzerten eine zukunftssträchtige Alternative zum elitären und überkauften Angebot der ehrwürdigen »Société des Concerts« zu entwickeln. Aber das Repertoire, das er präsentierte, war mindestens so konservativ wie die Programme der Konkurrenz: Beethoven, Mendelssohn und Weber hießen Padeloups Favoriten, allesamt schon lange tot. Und keiner von ihnen ein Franzose. Deutsch und tot. Die Empfehlung, sich doch besser als Beethoven-Epigon zu versuchen, musste auf die nachrückende Komponistengeneration wie blanker Hohn wirken und lebensfern zugleich, denn wer hätte von sich schon behaupten wollen, ein zweiter Beethoven zu sein?

Seit der Restauration, nach der Abdankung Napoleon Bonapartes im Jahr 1815, war in Frankreich die Komposition von Symphonien fast vollständig zum Erliegen gekommen. Das Pariser Musikleben stand ganz im Zeichen des Theaters, der Oper und des Balletts: Spektakuläre Massenszenen, prachtvolle Dekorationen, gefeierte Tenöre und bewunderte Primadonnen begeisterten das Publikum, das nach immer neuen Sensationen und nach glamouröser Unterhaltung verlangte. Auch auf den Konzertpodien ging es eher zu wie im Zirkus, wenn die großen Virtuosen – ob Franz Liszt, Sigismund Thalberg, Niccolò Paganini oder Henri Vieuxtemps – als Hexenmeister an die Rampe traten, ihre Kunst zur Schau stellten und die Hörer mit Bravour-Variationen über Themen aus italienischen Opern um den Verstand brachten. Am Théâtre-Italien beherrschten Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti den Spielplan, an der Opéra dominierten Jacques Fromental Halévy und vor allem Giacomo Meyerbeer, die Opéra-Comique wiederum setzte ganz auf die musikalischen Lustspiele von Adolphe Adam, Daniel-François-Esprit Auber und Ferdinand Hérold. Ein junger französischer Tonsetzer, der zu Ruhm und Ansehen gelangen wollte, musste eine dieser Pariser Bühnen erobern – was schwer genug war. Wenn dieser aufstrebende Musiker jedoch Symphonien, Streichquartette oder Sonaten schrieb, dann stand er in seiner Heimat hoffnungslos auf verlorenem Posten.

»Man gab sich dem Götzenkult der Melodie hin – oder vielmehr kurzer Motive, die man als ›Melodien‹ etikettierte: Motive, die sich leicht ins Gedächtnis einprägten und auf Anhieb zu verstehen waren«, schilderte der 1835 in Paris geborene Camille Saint-Saëns die fatale Situation. »Ein französischer Komponist, der die Kühnheit hatte, sich auf das Gebiet der Instrumentalmusik zu wagen, konnte seine Werke lediglich in einem selbst-veranstalteten Konzert zur Aufführung bringen, zu dem er seine Freunde und die Presse einlud. An das Publikum, das eigentliche Publikum, war nicht zu denken; der bloße Name eines französischen Komponisten – noch dazu eines lebenden! – genügte, um alle Welt in die Flucht zu schlagen.« Freilich mochte sich Saint-Saëns mit diesem Lamento nicht begnügen – er ging vielmehr in die Offensive und gründete gemeinsam mit Romain Bussine, Henri Duparc, Édouard Lalo, Jules Massenet und Gabriel Fauré 1871 die »Société Nationale de Musique«, die sich unter dem Motto »Ars gallica« exklusiv der zeitgenössischen französischen Musik verschrieb. »In der Literatur gibt es das Theater, und es gibt

auch das Buch. Auf jenes kommt man immer wieder zurück, welcher Art die mächtigen Verlockungen der Bühne auch immer sein mögen. In der Tonkunst sind es Kammermusik und Konzert, die dem Buche gleichkommen, mit ihrer Bedeutsamkeit, ihrer Dauerhaftigkeit und Zuverlässigkeit«, begründete Saint-Saëns den Leitgedanken der neuen Gesellschaft.

Allerdings hatte ein französischer Komponist noch vor Saint-Saëns' Geburt den Beweis erbracht, dass sich Symphonie und Theater, Buch und Bühne nicht wie ferne, feindselige Kontinente gegenüberstehen mussten: Hector Berlioz, der in seiner *Symphonie fantastique* das eigene Künstlerdasein in der Form einer fünftaktigen Tragödie mit romanhafter Handlung inszenierte und der später die opernhafte »Symphonie dramatique« *Roméo et Juliette* schuf. Doch blieb Berlioz eine Ausnahmeerscheinung, ein Vorläufer ohne Nachfolger. Seine jüngeren Kollegen wählten sich andere Vorbilder: Sie übten sich im klassizistischen Stil wie etwa Charles Gounod, der 1855 zwei Symphonien vorlegte und damit noch im selben Jahr seinen 17-jährigen Schüler Georges Bizet zur Komposition einer ähnlich inspirierten und stilisierten Partitur ermutigte, der taghellen »Symphonie en ut«. Oder sie ließen sich, wie César Franck, Vincent d'Indy oder Ernest Chausson, von Richard Wagners schwerblütigen germanischen Dramen beeinflussen, bis an den Rand der Selbstverleugnung. Der vielleicht kühnste (oder kurioseste) Fall einer französischen Symphonie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist aber Camille Saint-Saëns selbst zu verdanken, dessen *Orgelsymphonie* nicht nur mit ihrem königlichen Solo-Instrument, sondern auch mit formaler Vieldeutigkeit in Neuland vorstößt.

Die glücklichste Zeit seines Lebens, so gestand der 78-jährige Camille Saint-Saëns im Rückblick, habe er an der Pariser Église de la Madeleine verbracht, wo er fast zwei Jahrzehnte lang, von 1858 bis 1877, das angesehene und hochdotierte Amt des Organisten innehatte. Die große Orgel von Aristide Cavallé-Coll war sein Reich, in dem er sich wohlfühlte »wie ein Fisch im Wasser«: Sonntag für Sonntag brillierte er auf diesem Instrument mit freien Improvisationen, die seinen Ruf als Orgelvirtuose weit über die Grenzen von Paris hinaustrugen. Zur Pilgerstätte wandelte sich zuweilen die Madeleine, denn die Größen der musikalischen Welt wollten mit eigenen Ohren hören, was Saint-Saëns dort zum Besten gab. Auch Franz Liszt zählte zu den Gästen: Eigens für ihn trug Saint-Saëns eine Transkription der *Vogelpredigt des heiligen Franz von Assisi* vor. Liszt war begeistert: »Saint-Saëns ist der beste Organist der Welt«, lautete anschließend sein euphorisches Urteil.

Dass es in dem überaus umfangreichen Œuvre von Camille Saint-Saëns, das mehr als 300 Werke quer durch alle Gattungen umfasst, nur vergleichsweise wenige Kompositionen für Orgel gibt, mag mit seiner Vorliebe für die Kunst der Improvisation zusammenhängen, die es ihm erlaubte, die verschiedensten Einflüsse und Ideen aufzugreifen und seinem Spiel anzuverwandeln. »Im Grunde sind es weder Bach noch Beethoven, noch Wagner, die ich liebe – es ist die Kunst allein. Ich bin ein Eklektiker«, bekannte er und fügte hinzu: »Leidenschaftlich liebe ich die Freiheit.« Diese Vorliebe führte ihn 1885/1886 schließlich doch noch dazu, ein Werk für die Orgel zu schaffen, das sie denkbar unkonventionell zur Geltung bringt: die Dritte Symphonie c-Moll op. 78, die das Instrument nicht konzertant einsetzt, sondern sie (ebenso wie das gleichfalls vorgesehene Klavier zu zwei und vier Händen) als Teil der Orchesterbesetzung begreift. Entsprechend sind es nicht in erster Linie solistische Qualitäten, die der Orgel abverlangt werden – Saint-Saëns führt sie über weite Strecken akkordisch und grundiert mit ihr den brillant instrumentierten Orchestersatz. Der Klangcharakter, gewissermaßen die Persönlichkeit der Symphonie, zielt auf majestätische Größe, sakrale Aura und royale Autorität.

Als Memorial ist die *Orgelsymphonie* Franz Liszt gewidmet, der am 31. Juli 1886 verstarb. Gleichwohl mag dies nur der äußere Anlass für die Zueignung gewesen sein, denn die Symphonie orientiert sich auch gestalterisch eng an Liszt, genauer gesagt, an dessen h-Moll-Sonate für Klavier. Hier wie dort entfalten sich die thematischen Metamorphosen aus einer einzigen Keimzelle: Im Falle von Saint-Saëns ist es die gregorianische »Dies Irae«-Sequenz, die den Nukleus bildet, aus dem immer neue Ableitungen und Variationen gewonnen werden. Das Prinzip des »Alles aus Einem« spiegelt sich überdies im formalen Aufbau, denn ähnlich wie Liszt, der seine Sonate in einen einzigen durchkomponierten Satz fügte, fasst Saint-Saëns die traditionellen vier Symphoniesätze zu einem Zweierpaar zusammen und hebt so die Verklammerung hervor:

»Obwohl diese Symphonie in zwei Sätze unterteilt ist, behält sie im Grunde die traditionelle Viersätzigkeit bei«, erklärte Saint-Saëns. »So dient der erste Satz, der in der Durchführung abbricht, als Einleitung zum Adagio, und auf dieselbe Weise ist das Scherzo mit dem Finale verknüpft.« Camille Saint-Saëns wusste selbst sehr gut, welch ein Meilenstein ihm für die Geschichte der französischen Symphonie gelungen war: »Hier habe ich alles gegeben, was ich geben konnte [...] so etwas wie dieses Werk werde ich nie wieder schreiben.«

In Frankreich gelte er als enzyklopädisch gebildeter Vertreter der gediegenen deutschen Kultur; den Deutschen hingegen erscheine er als Repräsentant des klassischen französischen Geistes: »Er hat wirklich einige der hervorragendsten französischen Eigenschaften und vor allem die eine: vollkommene Klarheit«, befand der Schriftsteller Romain Rolland über seinen Landsmann. Mit Gefühl und Verstand lenkte Saint-Saëns die Gestaltungen und Umgestaltungen seiner Symphonie, mit einer Meisterschaft, die erhellen und gefallen, nicht herrschen und beschweren will. »In der zeitgenössischen, nervösen und gequälten Kunst ergreift diese Musik durch ihre Ruhe, ihre beruhigenden Harmonien, ihre weichen Modulationen, ihre Kristallklarheit, ihren fließenden und makellosen Stil«, wusste Romain Rolland zu rühmen. »Und darin liegt das Geheimnis seiner Persönlichkeit und seines hohen Wertes für uns. Saint-Saëns bringt in unsere künstlerische Unruhe ein wenig von dem ehemaligen Licht und der ehemaligen Wahrheit. Seine Werke sind wie Fragmente einer entschwundenen Welt.«

Von Pult zu Pult (11)

März 2019

Blechbläser und Streicher, unterschiedlichere Charaktere könnten in einem Orchester wohl nicht aufeinandertreffen. Amélie Pauli im Gespräch mit Geigerin Anne Schoenholtz und Trompeter Herbert Zimmermann.

AP Wie hat Ihre musikalische Ausbildung begonnen?

AS Als ich drei Jahre alt war, bekam ich eine kleine Geige geschenkt. Natürlich übte ich damals überhaupt nicht viel darauf, aber es war der erste Kontakt mit meinem Instrument.

AP Hatten Sie mit der kleinen Geige schon regelmäßig Unterricht?

AS Mein Vater hat mich unterrichtet, aber ganz spielerisch. Das war noch nicht auf diesen Werdegang angelegt, es hat mir aber viel Spaß gemacht. Mit vier Jahren bin ich dann in die Musikschule gekommen und hatte dort meinen ersten regelmäßigen Unterricht.

AP War es damals schon klar, dass Sie bei der Geige bleiben würden?

AS Irgendwie schon. Meine Mutter war Sängerin, deshalb hat mich der Gesang auch interessiert. Ich hatte irgendwann mal den Traum, Opernsängerin zu werden, weil das einfach cooler war. Aber ich bin zum Glück bei der Geige geblieben. Das liegt mir auch mehr als das Singen.

Ich bin also zum Studieren nach Berlin gegangen, und da ich unbedingt immer Kammermusik machen wollte, setzte ich mein Studium in der Schweiz und in Salzburg beim Hagen Quartett fort. Als die Erkenntnis kam, dass man von der Kammermusik allein nicht gut leben kann, entschied ich mich für ein Probespiel im Orchester. Da war ich schon 33! Ich glaube, es gibt gar keinen Blechbläser, der erst in diesem Alter ein Probespiel macht.

HZ Bei uns in Österreich war es Standard, in der Volksschule für zwei oder drei Jahre Blockflöte zu lernen. Danach wurde zur Blasmusik gewechselt. Jeder hat sich sein Instrument ausgesucht, ob es jetzt die Klarinette war, die Flöte oder die Trompete. Bei mir war es eben die Trompete, da war ich neun Jahre alt. Dann ging es langsam los in der Blaskapelle. In Österreich werden in den Blaskapellen Leistungsabzeichen gemacht: Bronze, Silber, Gold. Dafür müssen kleine theoretische und praktische Prüfungen abgelegt werden. In der Theorie bin ich sogar zweimal durchgefallen.

Damals war ich wohl so elf. Wen interessiert in diesem Alter schon die Theorie? Die interessiert mich ja nicht mal jetzt! Hast du dich in dem Alter schon mit Musiktheorie beschäftigt, Anne?

AS Nein, aber ich musste auch keine Abzeichen machen! Die habe ich nur im Schwimmunterricht gemacht (*lacht*). Bei uns gibt es das einfach nicht. Bei euch Blechbläsern geht alles immer wahnsinnig schnell, wenn man begabt ist und den Ansatz hat. Ihr lernt dann die paar Stücke, die es gibt, und fertig ist das Studium (*lacht*). Bei uns Geigern dagegen ist die Literatur so umfassend! Deshalb studieren wir auch länger. Aber das macht ja auch ein Orchester aus, dass man aus so unterschiedlichen Richtungen kommt. Das Volkstümliche im besten Sinn ist in der Musik immer von Bedeutung. Ich lache also nur, weil ich es so ganz anders erlebt habe.

HZ Ich wollte einfach Musik machen. Das fanden meine Eltern jedoch nicht so toll. Also bin ich auf die Tourismusschule gegangen. Das war keine Fehlentscheidung, und ich habe immer gerne im Gastgewerbe gearbeitet. Aber es war vor allem harte Arbeit. Die Schichten gingen von früh um sieben bis in die Nacht hinein. Das hatte alles seinen Sinn und Zweck, weil ich jetzt das Leben als Musiker zu schätzen weiß.

Als ich den Grundwehrdienst absolvieren musste, kam ich zur Militärmusik. Mein Lehrer dort war Lehrbeauftragter am Konservatorium und hat mich dann angespornt, dranzubleiben und für die Aufnahmeprüfung zu üben. Und so bin ich zum Studieren gekommen.

AS Ich finde es so spannend, unsere Werdegänge nebeneinander zu sehen. Mit so wenig Vorahnung und Planung in ein Musikstudium zu gehen, das würde bei einem Streichinstrument nicht funktionieren. Normalerweise bedarf ein Musikstudium einer sehr intensiven Beschäftigung. Ich bin außerdem wegen der Geige damals aus dem Ruhrgebiet weggezogen und auf der Suche nach einem guten Professor in Berlin gelandet. Du hast deine Heimat nicht verlassen wegen des Studiums, oder?

HZ Ich hatte eben einfach Glück, dass mein Professor gerade in der Nähe war.

AS Natürlich hätte es im Ruhrpott auch gute Lehrer gegeben, aber ich sah es auch als tolle Chance an, durch das Instrument ein ganz anderes Umfeld kennenzulernen.

AP Welche Rolle spielen denn die Eltern bei einer musikalischen Ausbildung?

HZ Meine Mutter war immer hinterher und wollte mich für die Musiktheorie abprüfen. Ich kann mich gut erinnern, dass ich oft nur so getan habe, als würde ich lernen, dabei hatte ich ein Mickey Mouse-Heftchen in der Mappe liegen. Meine Mutter hatte mir auch eine CD mit schöner Trompetenmusik geschenkt. Die habe ich dann oft laut abgespielt, so dass sie glaubte, ich würde dazu üben. Währenddessen habe ich irgendeinen Blödsinn gemacht.

AS Das machen irgendwie alle. Aber ich bin heute natürlich dankbar, dass bei mir ein bisschen der Daumen draufgehalten wurde. Man kennt das ja: Wenn man nicht einigermaßen regelmäßig dranbleibt, wird das dann meist nichts. Bei uns war es zum Glück nicht so superstreng. Und sobald man mit anderen zusammenspielen kann, im Kinderorchester zum Beispiel, oder sogar schon Kammermusik machen kann, kommt der Ansporn von ganz allein.

AP Können Sie sich erinnern, wann Sie zum ersten Mal im Konzert oder in der Oper waren?

AS In der Oper war ich ziemlich oft! In Duisburg ist ein Ableger der Deutschen Oper am Rhein, und dort habe ich viele Vorstellungen besucht. Die ganze Theateratmosphäre, das Zusammenspiel von Musik und Schauspiel, das alles hat mich als Kind schon stark begeistert. Vor allem wenn ich dann noch die Möglichkeit hatte, hinter die Bühne, in die Maske und die Garderoben zu schauen! Das fand ich genial! Und du, Herbert? Warst du überhaupt schon mal im Konzert (*lacht*)?

HZ Das erste Mal, dass ich ein Konzert ganz gehört habe, war tatsächlich, als ich selbst mitgespielt habe. Ich genieße es sehr, im Orchester zu spielen und dabei zu sein. Aber selber ein Konzert hören, das kann ich irgendwie nicht, dabei werde ich müde. Und ich ärgere mich bei schönen Stellen immer, dass ich nicht selber mitspielen kann.

AP Welche Rolle hat die Musik bei Ihnen zu Hause gespielt?

HZ Meine Eltern hatten ein Hotel, aber mein Vater hat auch Klavier und Gitarre gespielt und war in der Unterhaltungsmusik unterwegs. Ich kann mich noch gut erinnern, dass ich, als ich circa fünf Jahre alt war, ab und zu nachts aufgeweckt wurde, um zusammen mit meinem Papa für die Gäste

was zu singen. *In an kloan Heisele, wohnt a kloans Zeisele* oder auch *Frau Meier*. Kennt Ihr das? (*singt*) »Frau Meier hat gelbe Unterhosen an ...« Ein Fünfjähriger, der solche Lieder singt, kommt bei den Leuten natürlich gut an, und ich habe viel Trinkgeld bekommen! Als ich elf oder zwölf Jahre alt war, hatte ich mir in etwa 35.000 Schillinge verdient, das sind heute umgerechnet ungefähr 2.000 Euro! Davon konnte ich mir eine richtig gute Stereoanlage kaufen!

AS Ich bin da nicht so cool aufgewachsen wie du. Nachts in Kneipen zu singen, das gab es bei uns nicht! Natürlich habe ich als Teenager auch andere Musik außer Klassik gehört. Aber ehrlich gesagt, war die Zeit neben der Schule knapp, und ich habe mich schon sehr auf die klassische Musik konzentriert. Das ist eigentlich schade. Ich wünschte mir manchmal, ich wäre da auch etwas vielseitiger gewesen. Als Hobby, wenn man so will, habe ich immer gerne Sport gemacht, war im Schwimmclub und habe ein bisschen Hockey gespielt.

AP Würden Sie sagen, dass Sie gerade in der Jugend viel für Ihr Instrument geopfert haben?

AS Ich glaube, man hat es doch immer irgendwie so gemacht, wie man es für sich richtig fand. Ich hatte jedenfalls schon als Kind genug Durchsetzungsvermögen bei meinen Eltern, und ich bereue absolut nichts. Dadurch bin ich mit dem Instrument auch sehr eng zusammengewachsen. Ich sehe da nicht nur die Entbehrung, es ist vielmehr ein Geschenk, dass man so tolle Musik machen konnte und kann. Mit dem Streichquartett zum Beispiel bin ich viel gereist. Das war eine Superzeit! Die Zusammenarbeit in kleiner Formation von vier Leuten war sehr intensiv, und ich weiß heute, was es heißt, freiberuflich tätig zu sein: das Kämpfen um Engagements, das Suchen nach Agenturen und die ganze Organisation. Im Orchester ist das jetzt ein ganz anderes Arbeiten, aber die Erfahrung habe ich mitgenommen. Und die ganze Arbeit hat ja auch schließlich dazu geführt, dass ich in diesem tollen Orchester gelandet bin. Das empfinde ich als riesiges Glück und Ehre.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf br-so.de sowie weiterhin in den Programmheften.

BIOGRAPHIEN

Iveta Apkalna

»So furios wie eine Argerich an der Orgel«, beschrieb die *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* die lettische Organistin Iveta Apkalna, die inzwischen zu den weltweit führenden Interpreten an der Königin der Instrumente gehört. Als Titularorganistin der Hamburger Elbphilharmonie hat sie 2017 die dortige Klais-Orgel mit einem Solokonzert eingeweiht. Im gleichen Jahr eröffnete sie als Organistin im NDR Elbphilharmonie Orchester unter Thomas Hengelbrock das neue Konzerthaus mit der Uraufführung von Wolfgang Rihms *Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn* für Tenor und Orchester. Inzwischen hat Iveta Apkalna ein Solo-Programm an der Hamburger Klais-Orgel unter dem Titel *Light & Dark* auf CD vorgelegt. Die Musikerin studierte Klavier und Orgel an der Jāzeps Vītols Musikakademie in Riga und später an der Guildhall School of Music and Drama in London sowie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. Wichtige Preise wie der Bach Preis des Royal Calgary Organ Competition bildeten die Basis für ihre Karriere.

Seit ihrem Konzert mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado wird Iveta Apkalna von bedeutenden Orchestern eingeladen, wie dem Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra und dem Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Sie spielte unter Mariss Jansons, Kent Nagano, Marek Janowski, Gustavo Dudamel, Antonio Pappano und Andris Nelsons. Zudem ist sie regelmäßig Gast bei den großen Festivals Europas, wie dem Lucerne Festival, dem Rheingau Musik Festival, den Ludwigsburger Schlossfestspielen und dem Schleswig-Holstein Musik Festival. Im Juli 2018 gab Iveta Apkalna ihr Debüt bei den BBC Proms in der Royal Albert Hall in London und weihte in Taiwan die für das National Kaohsiung Centre for the Arts gebaute Klais-Orgel ein. Als Lettin war

sie außerdem dafür prädestiniert, beim 100-jährigen Jubiläum der Unabhängigkeit der baltischen Staaten mit dem Konzerthausorchester Berlin in Vilnius, Riga und Tallinn zu musizieren. 2019 ist sie Artist in Residence in der Konzertkirche Neubrandenburg, deren Instrument 2017 von der Berliner Orgelbauwerkstatt Karl Schuke und dem Bonner Orgelbauer Johannes Klais in Zusammenarbeit mit Iveta Apkalna entwickelt wurde. Ein besonderer Schwerpunkt in ihrem Schaffen ist die Neue Musik: So umfasst ihr Repertoire Werke von Naji Hakim, Eriks Ešņvalds, Artūrs Maskats, Pascal Dusapin, Philip Glass, Peteris Vasks und Peter Eötvös. Iveta Apkalna erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Preise und wurde 2005 als erste Organistin mit dem Echo Klassik »Instrumentalistin des Jahres« geehrt.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das BRSO seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des Symphonieorchesters unter den internationalen Spitzenorchestern. Erst kürzlich wurden die Gastkonzerte unter der Leitung von Zubin Mehta in Japan im November 2018 von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

br-so.de [fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO) twitter.com/BRSO [instagram.com/BRSOrchestra](https://www.instagram.com/BRSOrchestra)

Mariss Jansons

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn im Februar 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Mariss Jansons arbeitet auch regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete. Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London und seit 2018 der Wiener und der Berliner Philharmoniker, die ihm bereits 2003 die Hans-von-Bülow-Medaille verliehen haben. Die Royal Philharmonic Society ehrte ihn 2004 als »Conductor of the Year« sowie 2017 mit der Gold Medal. 2006 erklärte ihn die MIDEM zum »Artist of the Year«, im selben Jahr wurde ihm der Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland verliehen, und er erhielt einen Grammy für die Aufnahme von Schostakowitschs 13. Symphonie (*Babij Jar*) mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mariss Jansons wurde 2007 mit dem

ECHO Klassik als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie geehrt. Es folgten 2009 die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 des Bayerischen Maximiliansordens, 2013 des renommierten Ernst von Siemens Musikpreises sowie des großen Bundesverdienstkreuzes mit Stern durch Bundespräsident Joachim Gauck. 2015 erhielt Mariss Jansons die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam und wurde zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt. Zuletzt wurde ihm die Ehrennadel mit Rubinen der Salzburger Festspiele verliehen.

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

Florian Heurich, Matthias Corvin, Wolfgang Stähr: Originalbeiträge für dieses Heft; *Das Römische Carnival* aus: Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, I. Abtheilung, 32. Band, Weimar 1906, repr. München 1987; *Carnival in Rom* aus Charles Dickens: *Reisebilder aus Italien*, übersetzt aus dem Englischen von Noa Kiepenheuer und Friedrich Minckwitz, Weimar o.J.; Theresa Awiszus: Winnaretta Singer; Biographien: Renate Ulm (Apkalna); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester, Jansons); Interview Anne Schoenholtz und Herbert Zimmermann: Amélie Pauli.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Luck's Music Library, Madison Heights, Michigan / USA (Berlioz)
© Éditions Salabert, Paris (Poulenc)
© Bärenreiter, Kassel (Saint-Saëns)

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