

**HARDING**  
**BRITTEN**  
**GABRIELI**  
**TAKEIMITSU**  
**STRAUSS**

Donnerstag 2.7.2020

Freitag 3.7.2020

Herkulesaal

17.00 – 18.00 Uhr

und

20.00 – 21.00 Uhr

Keine Pause

# MITWIRKENDE

DANIEL HARDING

Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

VIDEO-LIVESTREAM

[www.br-klassik.de/concert](http://www.br-klassik.de/concert) und [www.brso.de](http://www.brso.de)

Freitag, 3. Juli 2020

20.05 Uhr

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 3. Juli 2020

20.05 Uhr

ON DEMAND

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

# PROGRAMM

## BENJAMIN BRITTEN

»Russian Funeral« for Brass and Percussion

- Andante alla marcia – Un pochissimo animando –  
Tempo primo più maestoso

## TŌRU TAKEMITSU

»Signals from Heaven«

Two Antiphonal Fanfares

- Day Signal. Joyfully

## GIOVANNI GABRIELI

Aus den »Sacrae Symphoniae«

- Canzon Septimi Toni a 8
- Canzon Duodecimi Toni a 10

## TŌRU TAKEMITSU

»Signals from Heaven«

Two Antiphonal Fanfares

- Night Signal. Peacefully

## RICHARD STRAUSS

»Metamorphosen«

Studie für 23 Solostreicher, AV 142 / TrV 290

- Adagio ma non troppo – Agitato – Adagio, tempo primo

# FANFAREN DES HIMMELS UND DES KRIEGES

Zu den Werken für Blechbläser von Benjamin Britten, Giovanni Gabrieli und Tōru Takemitsu

Florian Heurich

## Musik für den Frieden

### Benjamin Britten: *Russian Funeral*

#### Entstehungszeit

Februar 1936

#### Uraufführung

8. März 1936 im Londoner Westminster Theatre

#### Lebensdaten des Komponisten

22. November 1913 in Lowestoft / Suffolk – 4. Dezember 1976 in Aldeburgh / Suffolk

Im *War Requiem* und in der Oper *Owen Wingrave* brachte Benjamin Britten seine pazifistische Einstellung am deutlichsten zum Ausdruck, aber bereits seit seiner Jugend war er ein Komponist, der mit seinen Werken immer ein gesellschaftliches oder politisches Statement setzte. Als er im Jahr 1936 als 22-Jähriger die Komposition für Bläser und Percussion *Russian Funeral* schrieb, befand sich Europa in Aufruhr. Es war der Beginn des Spanischen Bürgerkriegs, in vielen Ländern Europas breitete sich der Faschismus aus, und der Zweite Weltkrieg bahnte sich an. Wenn Britten dieses Werk in einem Tagebucheintrag zunächst *War and Death* nannte, dann zeigt sich an diesem Titel sowohl sein künstlerisches Engagement für Frieden als auch seine Bewunderung für Menschen, die gegen die faschistischen Strömungen der Zeit kämpften und dabei ihr Leben ließen.

*Russian Funeral*, das am 8. März 1936 in einem Konzert der London Labour Choral Union im Westminster Theatre uraufgeführt wurde, ist Brittens erstes Werk, das ganz eindeutig seine Sorge über das politische Klima in Europa widerspiegelt. Es kann als kurze Symphonische Dichtung angesehen werden, in der Britten seine Gedanken zum aktuellen Geschehen in Töne fasste und sich dabei klanglich insbesondere an Mahler und Schostakowitsch orientierte, beides Komponisten, die sich ihrerseits mit Themen wie Tod und Krieg auseinandersetzten.

Das Stück beginnt als Trauermarsch, der für den Tod aus Brittens ursprünglichem Titel steht und der durch die tiefen Blechbläserklänge und seinen ge-



Benjamin Britten (1968)

tragenen Duktus an einen der großen Trauermärsche aus den Symphonien Mahlers erinnert. Das Thema geht auf ein russisches Begräbnislied zurück. Es erklang, als die Opfer des Massakers vor dem Sankt Petersburger Winterpalast im Januar 1905 beerdigt wurden – jenes als »Petersburger Blutsonntag« in die Geschichte eingegangenen Ereignisses, das die Russische Revolution auslösen sollte. Deshalb entschied sich Britten auch für den endgültigen Titel *Russian Funeral*. Später verarbeitete auch Schostakowitsch dieses Lied im dritten Satz seiner Elften Symphonie (*Das Jahr 1905*).

Der Marsch geht in einen schnelleren militärischen Tanz über, der als groteskes Scherzo den Mittelteil des Werks bildet. Er beginnt als durchdringende, signalartige Trompetenfanfare und wird mit den restlichen Bläsern und den Schlaginstrumenten mehr und mehr zu einer bizarren Fratze, um den Krieg darzustellen. Am Ende wird der Trauermarsch wieder aufgenommen, diesmal noch majestätischer als zu Beginn und durchzogen vom schweren Rhythmus der Schlaginstrumente.

*Russian Funeral* blieb für über 40 Jahre unveröffentlicht und wurde erst 1980 unter Brittens Papieren in Aldeburgh wiederentdeckt und in der Folge vom Philip Jones Brass Ensemble erstmals erneut gespielt.

## Klänge aus der Höhe

### Giovanni Gabrieli: Zwei *Canzonen* aus den *Sacrae Symphoniae*

#### Entstehungszeit

Im Druck erschienen 1597

#### Uraufführung

Vermutlich zur Zeit der Entstehung in San Marco in Venedig

#### Lebensdaten des Komponisten

1554/1557 in Venedig – 12. August 1612 in Venedig

Dass von Giovanni Gabrieli mehrere Kompositionen für Bläser erhalten sind, hängt insbesondere damit zusammen, dass ihm an der Basilika von San Marco in Venedig, wo er tätig war, einige der damals größten Virtuosen auf dem Zink und der Posaune zur Verfügung standen. Das Bläserensemble von San Marco war aus der einstigen persönlichen Bläsergruppe des Dogen, den sogenannten »Piffari«, hervorgegangen, und Gabrieli schrieb seine Instrumentalstücke vor allem für diese Musiker.

In der Renaissancemusik spiegelt sich die Bedeutung der Republik Venedig zu dieser Zeit wider. So war auch die Kirchenmusik, die für die Basilika von San Marco oder die verschiedenen »Scuole« der Stadt, also für die karitativen und kunstsinnigen Laienbruderschaften, komponiert wurde, durch ihre große Besetzung, ihre ausladende architektonische Konzeption und ihre Modernität ein effektvolles Mittel der Selbstdarstellung Venedigs. Die Gottesdienste an San Marco wurden zu Repräsentationsveranstaltungen der Dogen, und Gabrieli war einer der wichtigsten Vertreter der venezianischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts. Von 1585 bis zu seinem Tod 1612 hatte er das Amt des Ersten Organisten an San Marco inne und war zudem Organist an der Scuola Grande di San Rocco. Er war hauptverantwortlicher Komponist für die geistliche Festmusik an San Marco, und da dort einige der besten Musiker des späten 16. Jahrhunderts beschäftigt waren, verhalf er vor allem der rein instrumentalen Musik zu einer ersten großen Blüte in der Hochrenaissance – ein revolutionärer Ansatz zu einer Zeit, in der Kirchenmusik doch vor allem Vokalmusik war.

In der Basilika von San Marco mit ihren zwei sich gegenüber liegenden Orgelemporen hatte sich eine raffinierte Mehrchörigkeit mit einem besonderen Raumklang entwickelt, wobei der Chor aus zwei Gruppen bestand, auf den beiden Emporen oder an anderen Stellen positioniert wurde und jeweils im Wechsel sang. Dieses Prinzip wandte Gabrieli auch auf seine Bläserkompositionen an, in denen er die Instrumentalisten auch in zwei im Raum verteilte »Chöre« unterteilte.

Im Jahr 1597 erschien Gabrielis Sammlung *Sacrae Symphoniae* im Druck, die neben 45 Vokalwerken auch 16 reine Instrumentalstücke umfasst, dort als *Canzoni* und *Sonate* bezeichnet. Erstaunlicherweise gehen diese für die



Die Grabplatte von Giovanni Gabrieli in der Kirche Santo Stefano in Venedig

Kirche bestimmten instrumentalen *Canzoni* auf die durch und durch weltliche vokale Gattung des *Chanson* aus der franko-flämischen Schule mit ihren amourösen, bisweilen sogar anzüglichen Inhalten zurück. Durch ihre klare Melodieführung und ihre logische Struktur bildete diese Gattung jedoch eine ideale Basis für das mehrstimmige Instrumentalspiel. Rein musikalisch unterscheidet sich die *Sonata* kaum von der *Canzone*, in der Liturgie wurde sie jedoch vor allem mit der Eucharistie und der in die Höhe gehobenen gewandelten Hostie in Verbindung gebracht und hat deshalb einen getrageneren, feierlicheren Charakter als die *Canzone*.

Die Stücke aus Gabrielis *Sacrae Symphoniae* sind in einer der zwölf Kirchen-tonarten komponiert, den *Modi*, durch die seit dem Mittelalter gregorianische Gesänge klassifiziert wurden und die jeweils eine bestimmte Stimmung gegenwärtigten oder eine ethische Haltung repräsentierten. Für den zwölften Modus (hypoionisch) notierte etwa der Renaissance-Musiker Orazio Vecchi, dass dieser für Sieg und Triumph stehe, und das hört man auch in den klaren Bläserklängen der *Canzon Duodecimi Toni a 10*. Der siebte Modus (mixolydisch) der *Canzon Septimi Toni a 8* hingegen soll Lob, Bitte oder Dank zum Ausdruck bringen. Gemeinsam sind beiden Stücken die raffinierten Raumklangwirkungen, die Gabrieli durch die architektonischen Gegebenheiten der Markusbasilika erzielen konnte.



## Dialog zwischen Tag und Nacht Tōru Takemitsu *Signals from Heaven*

### Entstehungszeit

1987

### Widmung

*Day Signal*: To T. Koinuma, *Night Signal*: To Olly Knussen

### Uraufführung

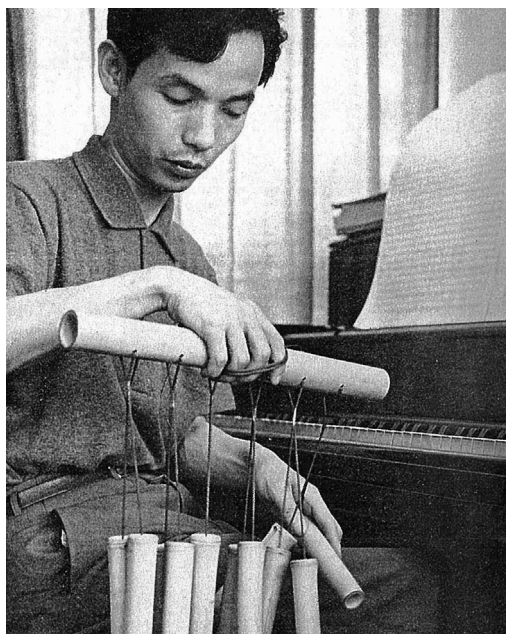
*Day Signal*: 25. Juli 1987 beim Live Under the Sky Jazz Festival in Tokio

*Night Signal*: 14. September 1987 beim Scotland's Contemporary Music Festival in Glasgow

### Lebensdaten des Komponisten

8. Oktober 1930 in Tokio – 20. Februar 1996 in Tokio

An Gabrielis Doppelchörigkeit orientiert sich Tōru Takemitsu als *Two Antifonal Fanfares* bezeichnete Bläserkomposition *Signals from Heaven*. Auch Takemitsu teilt das Bläserensemble in zwei Gruppen, die über einen räumlichen Abstand hinweg einen musikalischen Dialog führen. Diese Wechselrede ist besonders deutlich am Anfang der beiden Stücke zu erkennen, und im Sinne von Takemitsus Musikverständnis haben die Klänge der Blasinstrumente tatsächlich Signalwirkung: »Meine Musik ist so etwas wie ein



Tōru Takemitsu (1961)

Signal ins Unbekannte. Mehr noch, ich stelle mir vor und glaube, dass mein Signal auf andere Signale trifft und dass die sich ergebenden physikalischen Veränderungen eine neue Harmonie stiften.« Takemitsu, ein Hauptvertreter der Avantgarde in Japan, war weitgehend Autodidakt, und seine Musik ist durch die vielfältigsten Einflüsse geprägt, die von zeitgenössischen Klangkonzepten über die Musiktradition seiner japanischen Heimat bis hin zu bayerischer Bierzeltmusik oder dem Jazz eines Duke Ellington reichen. »Die Natur und Duke Ellington waren meine Lehrmeister«, soll er einmal gesagt haben, und letzteren hört man auch in den *Signals from Heaven*. Aber auch die komplexe, vielschichtige Langsamkeit und Spiritualität eines Olivier Messiaen schimmern durch Takemitsus Komposition hindurch.

Das mit »Joyfully« überschriebene *Day Signal* schrieb Takemitsu 1987 für das Live Under the Sky Jazz Festival in Tokio; *Night Signal*, das die Bezeichnung »Peacefully« trägt, wurde im selben Jahr als Auftragswerk des Scottish National Orchestra beim Scotland's Contemporary Music Festival in Glasgow zum ersten Mal gespielt, wo Takemitsu Composer in Residence war.

Auch wenn die beiden Stücke nicht zusammen uraufgeführt wurden, so hat Takemitsu sie doch gemeinsam herausgegeben, und der Dualismus der beiden Bläsergruppen in jedem einzelnen der beiden spiegelt sich auch in der Gesamtanlage wider, wenn das den Tag und das die Nacht begrüßende Signal antithetisch gegenübergestellt sind. Das erste ist eine helle, hoffnungsvolle Fanfare zum Sonnenaufgang, die das Licht gleichsam in vollen Zügen empfängt, das zweite ein ruhiges Einläuten der Nacht. Eine Aufwärtsbewegung in der Musik prägt *Day Signal*, während *Night Signal* vor allem durch absteigende Tonfolgen charakterisiert ist, so dass der entstehende und vergehende Tag auch kompositionstechnisch vergegenwärtigt wird.

In diesem Werk holt Takemitsu das aus der Renaissancemusik eines Gabrieli übernommene Prinzip der Doppelchörigkeit in die Moderne, wenn durch die räumliche Distanz der Musiker eine ganz eigene Klangwirkung erzielt wird.

# MUSIKALISCHE TRAUERARBEIT

Zu Richard Strauss' *Metamorphosen*

Christian Wildhagen »Ich bin in verzweifelter

Stimmung: das Goethe-

haus, der Welt größtes Heiligtum, zerstört! Mein schönes Dresden – Weimar – München. Alles dahin!« Es ist ein Aufschrei, den der 80 Jahre alte Richard Strauss am 2. März 1945, in der apokalyptischen Endphase des Zweiten Weltkriegs, an Joseph Gregor, den Librettisten seiner späten Opern, richtet. Kein Zweifel: Hier steht ein Künstler vor den Trümmern seiner Geisteswelt, ja seines ganzen Lebens. Die Heimatstadt München – von Bomben zerstört; die Semperoper in Dresden, Stätte seiner wichtigsten Uraufführungen und der größten Triumphe – in Schutt und Asche; die Häuser von Goethe und bald auch von Wagner, zweier Zentralgestirne seines schöpferischen Denkens – bloß noch Ruinen. Die existenzielle Betroffenheit über diesen Verlust lässt Ideen zu einem Klage- und Erinnerungsstück reifen, für das Strauss laut einem Skizzenbuch von 1944 zunächst den Titel *Trauer um München* erwägt. Doch bald schon löst sich das Konzept von diesem konkreten lokalen Bezug. In seine Entwürfe überträgt der profunde Goethe-Kenner eigenhändig Verse aus den *Zahmen Xenien*, die den Blick auf das düstere Weltgeschehen mit seiner eigenen ungewissen Situation verbinden: »Wie's aber in der Welt zugeht / Eigentlich niemand recht versteht, / Und auch bis auf den heutigen Tag / Niemand gern verstehen mag. / Gehabe du dich mit Verstand, / Wie dir eben der Tag zur Hand, / Denk immer: ist's gegangen bis jetzt, / So wird es auch wohl gehen zuletzt.« Und weiter notiert Strauss: »Niemand wird sich selber kennen, / Sich von seinem Selbst-Ich trennen; / Doch probier' er jeden Tag, / Was nach außen endlich klar, / Was er ist und was er war, / Was er kann und was er mag.«

## Entstehungszeit

Erste Skizzen 1944,  
Niederschrift 13. März bis  
12. April 1945

## Widmung

»Paul Sacher und dem  
Collegium Musicum Zürich  
gewidmet«

## Uraufführung

25. Januar 1946 in Zürich  
durch das Collegium  
Musicum Zürich unter der  
Leitung von Paul Sacher

## Lebensdaten des Komponisten

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



Richard Strauss (1922)

Man kann die im Tiefsten verunsicherte Stimmung leicht erahnen, in der Strauss Zuflucht zu solchen Sinnsprüchen nahm. Das Kopfschütteln angesichts einer besinnungslos dem Untergang entgegenaumelnden Welt und des nunmehr mit äußerster Zerstörungsgewalt an seinen Ursprung zurückkehrenden Krieges mag sich darin vermischen mit Zweifeln an der eigenen Position: Hatte er sich nicht allzu leichtfertig vom nationalsozialistischen Regime vereinnahmen lassen? Sich gar als Präsident der »Reichsmusikkammer« zwischen 1933 und 1935 zum Repräsentanten einer schlimmen Sache aufgeschwungen? Und hatte er, der vermeintlich apolitische Künstler, nicht auch später noch immer wieder bedenkenlos mit dem Bösen paktiert, gefangen in der reichlich naiven Illusion, die braunen Machthaber für seine Zwecke nutzen zu können? Das nahende Ende des Regimes nun unmittelbar vor Augen, musste Strauss sich eingestehen, dass dieses Verhalten tatsächlich – wie es bei Goethe heißt – »Niemand gern verstehen mag«; dass also vor der Nachwelt ein Schatten fallen würde auf seine einst so strahlende Biographie als einer der bedeutendsten Komponisten in der Nachfolge Richard Wagners.

Wohl deshalb sprechen die von ihm notierten Verse auch von Selbstvergewisserung und Selbstbesinnung. Strauss, der Spätromantiker, der sich nach dem ebenfalls kriegerischen Ende seiner ureigenen Epoche bereits zum Klassizisten gewandelt hatte, erfasst instinktiv, dass ihm nach 1918 nun eine zweite, noch ungleich größere Zeitenwende bevorsteht. Er antwortet darauf, wie es für einen Menschen seines Alters und seiner herausragenden Rolle in der Geistesgeschichte naheliegt: mit Rückschau, gefasster Trauer und tiefer Melancholie. Kaum verwunderlich, dass diese Stimmungen auch den Charakter jenes ungewöhnlichen Stückes prägen, das Strauss schließlich zwischen dem 13. März und dem 12. April 1945, also in gerade einmal vier Wochen, in Garmisch zu Papier bringt. Er nennt es nicht zufällig den »Widerschein meines ganzen vergangenen Lebens«.

Zusammen mit den letzten beiden Opern, der *Liebe der Danae* von 1940 und dem Bühnenabschied *Capriccio* von 1942, sowie den erst posthum uraufgeführten *Vier letzten Liedern* von 1948 bilden die *Metamorphosen* das Kernstück eines ungewöhnlichen, bis heute kaum ausreichend gewürdigten Spätwerks, das neben drei dankbaren, verhalten neoklassizistisch getönten Instrumentalkonzerten für Horn, Oboe und für Klarinette und Fagott außerdem zwei Sonatinen für jeweils sechzehn Blasinstrumente umfasst. Strauss hält darin unbeirrter denn je an der Tradition fest, schreibt eine Musik, die – ähnlich derjenigen Hans Pfitzners – seltsam aus der Zeit gefallen ist, ohne dass Begriffe wie »altmeisterlich«, »eklektizistisch« oder gar »anachronistisch« die Sache wirklich trafen.

Gerade die *Metamorphosen* bilden das Paradox einer hörbar im Vergangenen verwurzelten Ästhetik, die sich dennoch im kompositorischen Detail absolut »auf der Höhe der Zeit« bewegt, ja dieser bisweilen sogar voraus ist. Verweisen sei hier nur auf den musikalischen Eigenwert des Klangs, der durch seine filigrane Auffächerung in bis zu 23 Einzelstimmen einen unerhörten, gleichermaßen auf Wagners *Lohengrin*-Vorspiel wie auf György Ligetis *Atmosphères* verweisenden Nuancenreichtum gewinnt; oder auf die stellenweise wie herbeizitiert anmutende, dabei aber frei vagierende und stellenweise höchst fragile Harmonik; nicht zuletzt aber auf das buchstäblich avantgardistische Prinzip einer entwickelnden Zitat- und Motiv-Collage, dem die *Metamorphosen* ihren Titel verdanken.

Strauss bezieht sich mit diesem Titel gleichermaßen auf Ovid wie auf Goethe und verknüpft damit sowohl eine Anspielung auf den autobiographischen Gehalt des Stückes, das gewissermaßen die fortwährenden Häutungen seines Lebens spiegelt, wie auch einen Verweis auf das kompositorische Grundproblem, dem sich diese *Studie für 23 Solostreicher* widmet. Anders als bei klassischen Variationswerken verzichtet er in den *Metamorphosen* nämlich auf ein fest umrissenes Thema; Strauss arbeitet vielmehr mit isolierten Mo-

tivfloskeln, die ihrerseits wiederum partiell als subtile Anspielungen auf Opern Wagners – etwa die Ansprache König Markes aus dem zweiten *Tristan*-Akt und den getragenen Tonfall des *Parsifal* – hörbar sind. Zum bedeutsamsten Zitat avanciert indes eine klagende Wendung aus dem Trauermarsch der *Eroica* von Beethoven; sie ertönt bald nach Beginn und durchsetzt in ständig wechselnden Gestalten – verkürzt, verbreitert, neu rhythmisiert – das gesamte halbstündige Werk.

Dieses folgt äußerlich einer aufgebrochenen Dreiteiligkeit, deren Abschnitte im Sinne des Titels allerdings gleichsam ineinanderfließen. Eine eröffnende, stetig vorandrängende *Adagio*-Exposition mündet in einen leidenschaftlich bewegten, stellenweise fast frenetisch klingenden *Agitato*-Mittelteil; dieser bricht auf dem Höhepunkt der Steigerung abrupt ab und kehrt zu den lastenden Akkorden des Anfangs zurück; daraus entwickelt sich eine stark variierte Reprise – eher eine assoziative Fortspinnung – des Trauergesangs vom Beginn, die freilich kaum mehr eine schließende, die Form bekräftigende Wirkung in der Tradition der klassischen Sonate entfaltet, sondern ins Offene weist und der Resignation immer breiteren Raum gibt. Erst hier am Schluss formt sich dann aus den Motiv-Metamorphosen im Wortsinne ein greifbares Thema, das Strauss mit dem Zusatz »in memoriam« versehen hat.

Wie viel Persönliches in diesem Epochenabgesang mitklingt, belegen nicht zuletzt die eigentümlichen Umstände der Uraufführung, kurz nach dem Ende des Krieges. Strauss war im Oktober 1945 von Garmisch aus über Umwege nach Zürich gelangt – eine Art Exil, da er nach den Bestimmungen der Siegermächte als »Hauptschuldiger« galt. Trotz der bald auch in der Schweiz lautwerdenden Fragen nach seiner Rolle im »Dritten Reich« gelang es Strauss, den Mäzen Paul Sacher als offiziellen Auftraggeber und ersten Interpreten für die *Metamorphosen* zu gewinnen. Sacher leitete die Uraufführung mit dem Collegium Musicum Zürich am 25. Januar 1946; Strauss allerdings blieb der Premiere fern – wohl aus Rücksicht auf die prekäre politische Situation. Stattdessen bat er Sacher tags zuvor, ihm für eine Endprobe vor leerem Saal das Dirigentenpult zu überlassen. Der inzwischen knapp 82 Jahre alte Komponist stürzte sich bei diesem Privatissimum mit solcher Intensität in sein Bekenntniswerk, dass es – so die Erinnerung des Schweizer Musikwissenschaftlers und Redakteurs Willi Schuh – zu einer »unvergessliche[n] Erfahrung für den Dirigenten, die Musiker [...] und die ganz wenigen Zuhörer« wurde.



## 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, Herbert Blomstedt, Franz Welsch-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. 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 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. Im Februar 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Sinfonie unter der Leitung von Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

# DANIEL HARDING

Daniel Harding, geboren in Oxford, begann seine Laufbahn als Assistent von Simon Rattle beim City of Birmingham Symphony Orchestra, mit dem er 1994 sein professionelles Debüt gab. In der Spielzeit 1995/1996 assistierte er Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern, seinen ersten öffentlichen Auftritt mit diesem Orchester absolvierte er 1996. Daniel Harding war Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen (1997–2003), Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra (2003–2011), Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra (2007–2017), Musikdirektor des Orchestre de Paris (2016–2019), Künstlerischer Direktor der Ohga Hall im japanischen Karuizawa und Music Partner des New Japan Philharmonic. Das Mahler Chamber Orchestra ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Bereits seit 2007 ist Daniel Harding Musikdirektor des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters. Das Anima Mundi Festival in Pisa ernannte ihn 2018 zum Artistic Director. Daniel Harding arbeitet mit internationalen Spitzenorchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Dresdner Staatskapelle, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie den führenden Klangkörpern in den USA. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Daniel Harding seit 2005 gern gesehener Gast, zuletzt dirigierte er im September 2019 Mahlers Zweite Symphonie. Als Operndirigent erhält er Einladungen von den führenden Häusern Europas: der Mailänder Scala, dem Royal Opera House Covent Garden in London, den Staatsopern in München, Berlin und Wien sowie von den Salzburger Festspielen, außerdem ist er dem Festival in Aix-en-Provence eng verbunden. Für seine Aufführungen von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* an der Mailänder Scala 2011 wurde er mit dem Abbiati-Preis geehrt. Viele seiner CDs erhielten wichtige Schallplattenpreise, so die Aufnahmen von Mozarts *Don Giovanni*, Brittnens *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Die Einspielung von Mahlers Sechster Symphonie mit dem BRSO, erschienen beim Label BR-KLASSIK, wurde 2016 mit dem Diapason d'or de l'année prämiert. Weitere CDs sind aus der gemeinsamen Arbeit mit dem BRSO hervorgegangen: Orffs *Carmina burana*, Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Faust-Szenen*, alle drei Aufnahmen mit dem Bariton Christian Gerhaher. Mit dem Schwedischen Radio-Symphonieorchester veröffentlichte Daniel Harding zuletzt Mahlers Neunte und Fünfte Symphonie, die von der Kritik bereits viel Anerkennung erhielten. 2002 verlieh ihm die französische Regierung den Ehrentitel eines »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres« sowie 2017 den des »Officier«. 2012 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Daniel Harding ist ausgebildeter Flugzeugpilot.





SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

**LIVE-STREAM  
MIT  
IGOR LEVIT  
UND  
FRANZ WELSER-MÖST**

10.7.2020 20.00 UHR PHILHARMONIE

FRANZ WELSER-MÖST Leitung

IGOR LEVIT Klavier

LUDWIG VAN BEETHOVEN Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur, op. 19

WOLFGANG AMADEUS MOZART Symphonie Nr. 38 D-Dur, KV 504 »Prager«

VIDEO-LIVESTREAM auf [www.br-klassik.de/concert](http://www.br-klassik.de/concert) und [www.brso.de](http://www.brso.de)  
Freitag, 10.7.2020, 20.00 Uhr

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 10.7.2020, 20.00 Uhr

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

# Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

N.N.

Chefdirigent\*in  
NIKOLAUS PONT  
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk  
Rundfunkplatz 1  
80335 München  
Telefon: (089) 59 00 34 111

## IMPRESSUM

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: Originalbeitrag; Christian Wildhagen: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 27./28. September 2012; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

## BILDNACHWEIS

Wikimedia Commons / London Records (Britten); Wikimedia Commons, Public Domain (Grabplatte Gabrieli, Takemitsu, Strauss); © Tobias Melle (BRSO); © Julian Hargraves (Harding).

## AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Faber Music, London (Britten); © Musica Rara, Monteux (Gabrieli: *Canzon Septimi Toni a 8*); © Brass Wind Publications, Manton, Rutland / UK (Gabrieli: *Canzon Duodecimi Toni a 10*); © Schott Japan, Tokio (Takemitsu); © C. F. Peters, Leipzig (Strauss).

brso.de



**BR**  
**KLASSIK**  
br-klassik.de