

GILBERT

STRAUSS

GERSTEIN

RACHMANINOW

BRSD

BRAHMS

Donnerstag 20.10.2022

Freitag 21.10.2022

20.00 – 22.00 Uhr

1. Abo D

Herkulesaal

2022/2023

ALAN GILBERT

Leitung

KIRILL GERSTEIN

Artist in Residence

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES

BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Antonia Morin

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 21.10.2022

Pausenzeichen:

Kristin Amme im Gespräch mit Kirill Gerstein

ON DEMAND

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

PROGRAMM

RICHARD STRAUSS

»Burleske« in d-Moll, AV 85

für Klavier und Orchester

- Allegro vivace – Vivo

SERGEJ RACHMANINOW

»Rhapsodie über ein Thema von Paganini«, op. 43

für Klavier und Orchester

- Introduction und 24 Variationen

Pause

JOHANNES BRAHMS

Klavierquartett g-Moll, op. 25

in der Orchestrierung von Arnold Schönberg

- Allegro
- Intermezzo. Allegro ma non troppo – Animato
- Andante con moto
- Rondo alla zingarese

ZUKUNFTSWEISENDE POSSE OHNE OPUSNUMMER

Zu Richard Strauss' *Burleske* für Klavier und Orchester in d-Moll

Adrian Kech

Entstehungszeit

Spätestens ab Anfang November 1885 – 24. Februar 1886

Widmung

»Eugen d'Albert freundschaftlich zugeeignet«

Uraufführung

21. Juni 1890 in Eisenach, im Rahmen der 27. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Solist: Eugen d'Albert, Dirigent: Richard Strauss

Lebensdaten des Komponisten

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

»Jeder Takt eine andere Handstellung, glauben Sie, ich setze mich 4 Wochen hin, um so ein widerhaariges Stück zu studieren?« Mit diesen Worten hat der Dirigent und Pianist Hans von Bülow den Solopart von Richard Strauss' *Burleske* für Klavier und Orchester entrüftet zurückgewiesen. So jedenfalls berichtete es der Komponist später selbst. Bülow, für viele der maßgebliche Interpret seiner Epoche, hatte den jungen, gerade einmal 21-jährigen Strauss als Zweiten Kapellmeister zu sich an die Hofkapelle nach Meiningen geholt. Rückblickend erinnerte sich Strauss an die prägende Erfahrung: »Am 1. Oktober 1885 begann ich in meiner neuen Stellung eine Lehrzeit, wie sie interessanter, eindrucksvoller und – amüsanter nicht zu denken ist. Täglich von 9 bis 12 Uhr vormittags fanden die denkwürdigen Proben statt, wie sie nur Bülow halten konnte. Das Bild der Werke, die er damals (alle auswendig) probierte, steht seit dieser Zeit unverrückbar vor meiner Seele.« Während seines Meiningener Engagements komponierte Strauss die *Burleske*, die sein Mentor Bülow dann als »unklaviermäßig u. für ihn zu »weitgriffig« verworfen habe; »er konnte mit seiner kleinen Hand kaum eine Oktave spannen«. Die Ablehnung verunsicherte den Komponisten, und an eine Aufführung war vorerst nicht zu denken. Erst am 21. Juni 1890 hob Eugen d'Albert die *Burleske* als Solist unter Strauss' Leitung aus der Taufe; ihm

wurde das Werk zuletzt auch gewidmet. Bülow's Haltung war übrigens durchaus zwiespältig. In einem Brief an Johannes Brahms schrieb er: »Strauß's *Burleske*, entschieden genial, aber nach anderer Seite hin erschreckend.«

Mit Brahms tritt neben Bülow und Strauss die dritte wichtige Musikerpersönlichkeit auf den Plan, denn durch ihn ist das einsätzig, in Sonatenform komponierte Konzertstück wenigstens indirekt beeinflusst. Im Oktober 1885 kam Brahms nach Meiningen, um dort seine Vierte Symphonie uraufzuführen. Strauss erlebte die Premiere hautnah mit. In selbstironischer Rückschau sprach er später von der Phase seiner »Brahmsschwärmerei« und nannte als kompositorische Früchte die *Burleske* und *Wanderers Sturmlied*. Zwar lernte der aufstrebende Komponist in Meiningen auch Alexander Ritter kennen, dessen Wagner-Enthusiasmus ihn für sein ganzes Leben prägen sollte. Doch »unter Bülow's suggestivem Einfluß« habe ihn damals vor allem Brahms' Musik beeindruckt. Von dieser Bewunderung zeugen in der *Burleske* die vollgriffigen Solopassagen, die dem Klaviersatz des Vorbilds nachempfunden sind. Besondere Wirkung übte möglicherweise das *Scherzo* aus Brahms' Zweitem Klavierkonzert aus. Mit ihm teilt die *Burleske* nicht nur die gleiche d-Moll-Grundstimmung und das schnelle 3/4-Metrum (Brahms: *Allegro appassionato*, Strauss: *Allegro vivace*), sondern sie hat stellenweise auch eine ähnliche Satzstruktur.

Der anspruchsvolle Solopart und das dicht instrumentierte Orchester erschienen Strauss jedoch bald korrekturbedürftig. Im April 1886 schrieb er an Bülow: »Vielleicht interessiert es Sie, daß ich neulich meine Klavierburleske, die glücklich fertig ist, noch ein paarmal mit Orchester probiert habe u. allerdings unmenschlich schwer gefunden. Die Begleitung ist wohl etwas überladen und der Klaviersatz zu detailliert, ich werde im Orchester noch herausstreichen, dann wird mit einem hervorragenden (!) Klavierspieler u. einem vorzüglichen (!) Dirigenten die ganze Geschichte doch vielleicht nicht der »reine Unsinn« sein, für den ich [sie] in der 1. Probe wirklich hielt.« Viereinhalb Jahre später zögerte Strauss noch immer, das bereits uraufgeführte Stück verlegen zu lassen. Die ersten Tondichtungen waren inzwischen komponiert, und Strauss widerstrebte der Gedanke, wie er Alexander Ritter gestand, »jetzt ein Werk von mir herauszugeben, über das ich weit hinaus bin und für das ich nicht mehr mit voller Überzeugung eintreten kann«. Kaum verwunderlich daher, dass der vom Steingraber-Verlag besorgte Erstdruck von 1894 dann ohne offizielle Opus-Zahl erschien.

Dabei ist die *Burleske* aus der Brahmsschwärmer-Phase weit mehr als das Produkt eines bewundernden Epigonen. Zukunftsweisend nimmt sie den sprühenden Witz des *Till Eulenspiegel* und den Walzergestus des *Rosenkavalier* in nuce vorweg, und zwar – für Strauss typisch – im Modus der Parodie. Der Begriff »Burleske« leitet sich vom italienischen Wort »burla« ab: Scherz, Posse. So zeigt sich die parodistische Musizierhaltung in der virtuos-frechen Überzeichnung des Brahms'schen Klangideals. Man hört wirbelnde Klavierkaskaden, schrille Raketen in der Pikkoloflöte sowie ungeniert dreinfahrendes Orchester, gegen Ende im direkten Wechsel mit einem träumerischen Klaviersolo. Die aufwogenden Bassoktaven des Klaviers in den Schlusstakten wirken indes wie eine Persiflage auf den d-Moll-Sturm aus Wagners *Walküren-Vorspiel*. An zwei Stellen erhält der Solist die Spielanweisung »con umore«; in Strauss' Vorstellung soll er also wie eine Bühnenfigur »mit Humor« agieren. Hinzu kommt der unkonventionelle Instrumenteneinsatz. Strauss verwendet in der *Burleske* ausgerechnet jenes Instrument melodisch, von dem man es am wenigsten erwarten würde: die Pauke. Der Paukist ist so etwas wie der heimliche Solist des Werkes. Nicht mit zwei, sondern mit vier Pauken bestückt, lenkt er an neuralgischen Punkten die Geschicke seiner Mitspieler. Gleich zu Beginn stellt die Pauke solistisch das Hauptthema vor. Dann treibt sie den Klaviersolisten in der Durchführung dazu, quasi zu spät ein neues elegisches Thema einzuführen. Und in der Coda (die mehr eine zweite Durchführung ist) insistiert sie rustikal auf die ausgedehnte, ebenfalls parodistisch anmutende Klavierkadenz, die das Elegie-Thema endlich in der Grundtonart rekapituliert. Entscheidet sich die Pauke am Reprisesbeginn noch dazu, das Hauptthema wieder zum Ganzen zusammenzufügen, trägt sie dessen Bestandteile am Ende im Wechsel mit Klaviereinwürfen nur mehr gestückelt, fragmentiert vor. Mit dem wiederum solistischen Piano-Schlusston behält sie schließlich das letzte Wort.

Verewigt wurde die *Burleske* auch auf andere Weise, denn im Strauss-Jahr 1999, zum 50. Todestag des Komponisten, nahm sie der Münchner Humorist Herbert Rosendorfer zum Anlass für eine satirische Erzählung. Der Verbleib der Originalpartitur ist bis heute nicht bekannt. Vor diesem Hintergrund gipfelt Rosendorfers heitere Geschichte in der nur beinahe glaubhaften Pointe, dass das Stück gar nicht von Strauss selbst, sondern von dessen Jugendfreund Ludwig

Thuille komponiert worden sei. Der arme, vielbeschäftigte Strauss sei als junger Kapellmeister in Meiningen so überlastet gewesen, dass er diskret die Hilfe seines Münchner Komponistenkollegen in Anspruch genommen habe. Rosendorfers erfundene Abtrittserklärung, mit der Thuille die *Burleske*-Partitur übertragen habe, lautet: »p. p. Herrn Capellm. Strauss in Meiningen dankend quittiert für 1 (eine) Burlesque für Pianoforte u. Orch. Mark 150 (einhundertfünfzig), hiermit das Werk für immer überlassend und mit der einzigen Bitte: keine Opusnummer.«

EIN SURREALISTISCHES SPEKTAKEL IN TÖNEN

Zu Sergej Rachmaninows *Paganini-Rhapsodie*

Adrian Kech

Entstehungszeit

1934

Uraufführung

7. November 1934 in Baltimore mit dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Leopold Stokowski und Rachmaninow am Klavier

Lebensdaten des Komponisten

20. März (1. April) 1873 in Oneg (Gouvernement Nowgorod) – 28. März 1943 in Beverley Hills

Sergej Rachmaninow verfolgte in seinem Leben nicht weniger als drei Musikerkarrieren: Er war Komponist, Pianist und Dirigent. Sein Hauptinteresse galt indes dem Komponieren, das er als seine eigentliche künstlerische Lebensaufgabe verstand. Daher mag es paradox erscheinen, dass gerade das kompositorische Schaffen bis heute recht kritisch beurteilt wird. Rachmaninows Musik haftet der Ruf an, kitschig, sentimental und dem breiten Massengeschmack angepasst zu sein. Die kommerzielle Verwendung, die manche seiner Werke in der Rock- und Pop-Szene fanden, scheint die Nähe seines Œuvres zu einer auf Effekt ausgelegten Unterhaltungsmusik oberflächlich zu bestätigen. Dabei wird jedoch übersehen, dass sich Rachmaninows Musikidiom keineswegs in überbordender Emotionalität erschöpft. Insbesondere sein Spätwerk setzt der Tendenz zu rauschhaftpastosem Klang einen eher nüchternen, objektivierten Ton entgegen. Rhapsodische Weitläufigkeit paart sich hier mit formaler Strenge.

Ein Musterbeispiel dafür, wie sich beides zu einer überzeugenden Einheit verbinden kann, ist die *Rhapsodie* über ein Thema von Paganini op. 43 für Klavier und Orchester. Rachmaninow vollendete das Werk im August 1934. Kurz darauf schrieb er in einem Brief an den Pianisten Wladimir Wilshau: »Vor knapp zwei Wochen beendete ich meine neue Komposition. Ich nenne sie eine Fantasie für Klavier und Orchester in Form von Variationen über ein Thema von Paganini – dasselbe, über das Liszt und Brahms ihre Variationen geschrieben haben. Es ist ein sehr langes Werk von 20 bis 25 Minuten Dauer, fast so lang wie ein Klavierkonzert.« Noch im November desselben Jahres erfolgte die Uraufführung in Baltimore. Rachmaninow selbst spielte den Solopart, begleitet vom Philadelphia Orchestra unter Leopold Stokowski. Die *Rhapsodie* wurde vom Publikum begeistert aufgenommen und avancierte schnell zu einem der beliebtesten und meistgespielten Stücke des Komponisten. Zweifellos bedingt durch den großen Erfolg des Werkes, fassten Rachmaninow und der Choreograph Michail Fokin den Plan, das Werk als Ballett in Szene zu setzen – ein Projekt, das 1939 tatsächlich realisiert wurde und am Royal Opera House Covent Garden in London seine Premiere erlebte. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Rachmaninow in einem Brief an Fokin ein entsprechendes Szenarium entworfen: »Sollte man nicht die Legende des Paganini beleben, der seine Seele an den bösen Geist verkauft, um seine Kunst zu vervollkommen und eine Frau zu erlangen? Alle Variationen mit dem ›Dies-irae‹-Thema sind der böse Geist. Der gesamte Mittelteil von Variation 11 bis 18 verkörpert die Liebesepisoden. Paganini erscheint im ›Thema‹ selbst (sein erster Auftritt), und zum letzten Mal als Besiegter in den ersten zwölf Takten von Variation 23. Danach folgt bis zum Schluss der Triumph der Sieger.« Als Leitfaden für eine abschließende Deutung der Musik ist das Szenarium freilich nur bedingt zu gebrauchen. Bemerkenswert ist aber, dass Rachmaninows kurzer Handlungsabriss – quasi rückwirkend – musikalisch entscheidende Stellen benennt und diese in plastische Bilder übersetzt. Wie Rachmaninow selbst schreibt, geht das dem Werk zu Grunde liegende Thema auf eine Vorlage zurück, die schon Franz Liszts und Johannes Brahms 'kompositorische Phantasie

angeregt hatte: die Finalnummer aus Niccolò Paganinis *24 Capricci* op. 1 für Violine solo. Diese ist ihrerseits ein Variationenwerk, hat mit der *Rhapsodie* aber außer dem Thema wenig gemein. Ausgehend vom gleichen motivischen Material, beschreitet Rachmaninow eigene Wege. Auffällig ist, dass die *Rhapsodie* deutliche Bezüge zu tradierten Formmodellen enthält, welche auf den Variationenzyklus projiziert werden. Zu denken wäre hierbei vor allem an die Sonatensatzfolge, bestehend aus den Einzelsätzen: Allegro – langsamer Satz – Menuett/Scherzo – Finale. Dementsprechend umschließen bei Rachmaninow zwei schnelle Rahmenteile einen ruhigeren, von den Variationen 11 und 18 begrenzten Mittelabschnitt, der neben lyrisch-kantablen Passagen auch Variation 12 im Tempo di Minuetto und Variation 15 im Scherzando-Tonfall umfasst. Programmatisch fällt der Mittelteil mit den zitierten Liebesepisoden zusammen. Rachmaninow führt dazu noch näher aus: »Variation 11 ist der Übergang in die Sphäre der Liebe. Variation 12 – das Menuett – bringt den ersten Auftritt der Frau, der bis Variation 18 reicht.« Eben jene Variation 18 ist mit Sicherheit die bekannteste Nummer des gesamten Zyklus. In schwelgerischem Des-Dur bildet sie den Abschluss des harmonisch äußerst variablen Mittelabschnitts, bevor die nachfolgende Variation im stilisierten Pizzicato zu Tonart, Tempo und Gestus des Anfangs zurückkehrt. Wohl nicht zufällig erwähnt Rachmaninow auch diesen neuralgischen Punkt im Szenarium: »Variation 19 stellt den Triumph der Kunst Paganinis dar, sein diabolisches Pizzicato. Es wäre gut, Paganini mit Violine zu zeigen – keiner richtigen natürlich, sondern mit einer ausgedachten, phantastischen.«

Ungeachtet des erwähnten formalen Traditionsbezugs verfährt Rachmaninow mit dem Variationsprinzip reichlich unkonventionell. Dies zeigt besonders die Eröffnung. Der kurzen, achttaktigen Introduction folgt nicht – wie gemeinhin zu erwarten wäre – das eigentliche Thema, dem sich dann die Variationenfolge anschließt. Vielmehr zieht Rachmaninow Variation 1 vor, um in ihr zunächst das harmonische Gerüst des Themas zu präsentieren. Dies verleiht dem Stück von vorneherein das Potenzial zu dynamischer Entwicklung und führt am Schluss zu einer dramatischen Zuspitzung. In Variation 22 mündet eine groß angelegte musikalische Steigerung in einen spannungsgeladenen Es-Dur-Dominantseptakkord, den das vorangehende orchestrale Crescendo geradezu inszeniert. Die dadurch angestaute Energie muss sich doppelt entladen: erstens in Form der solo-kadenzähnlichen Klavierkaskaden am Ende der Variation und zweitens – für die kompositorische Struktur noch weit entscheidender – durch den Zusammenprall der vom Dominantakkord angezielten Tonart as-Moll und der Grundtonart a-Moll am Beginn der Folgevariation. Genau hier erscheint Paganini »zum letzten Mal als Besiegter«, ehe »bis zum Schluss der Triumph der Sieger« folgt. Nirgendwo wird die spielerische Duellsituation zwischen Klavier (as-Moll) und Orchester (a-Moll) deutlicher als an dieser Stelle, wenn Solist und Kollektiv mit dem Thema um einen Halbton verschoben gegeneinander antreten.

Die *Paganini-Rhapsodie* gehört in den Kreis jener Werke Rachmaninows, die die Melodie des »Dies irae« aus der Sequenz der katholischen Totenmesse zitieren. Neben Opus 43 sind dies etwa *Die Toteninsel* op. 29, *Die Glocken* op. 35 oder die *Symphonischen Tänze* op. 45, wobei die Grenzen zwischen wörtlichem Zitat und bloßer Allusion oft fließend sind. In der *Rhapsodie* dagegen ist das »Dies-irae«-Thema nicht nur klar erkennbar, sondern wird auch explizit semantisch besetzt, indem Rachmaninow es nachträglich zum musikalischen Stellvertreter für den »bösen Geist« erklärt:



Di-es i-rae, di-es il-la

Eingeführt in Variation 7, wird das Thema bis zum Beginn des Mittelteils verarbeitet und entwickelt. Seinen letzten triumphalen Auftritt hat der böse Geist dann in der Finalvariation, wenn das »Dies-irae«-Motiv in wuchtigen Blechbläserakkorden parallel zum filigranen Variationsthema erklingt. Fordert Rachmaninow im Szenarium schon für die Pizzicato-Variation, Paganini mit einer ausgedachten, phantastischen Violine darzustellen, schlagen die Finaltakte vollends ins Bizarr-Groteske um. Rachmaninow schreibt hierzu: »Auch scheint mir, dass am Ende des Stücks einige der Protagonisten des Bösen im Kampf um die Frau zu Karikaturen werden sollten, und zwar zu Karikaturen Paganinis selbst. Und ihre Violinen sollten noch phantastischer missgestaltet sein.« Joachim Kaiser hat die *Rhapsodie* einmal als Rachmaninows »spirituellstes, witzigstes, elegantestes Werk für Klavier« bezeichnet. Dies ist durchaus nicht übertrieben – angesichts eines geradezu surrealistischen Spektakels in Tönen.

ALS DER FORTSCHRITT AUSWANDERN MUSSTE

Mit Johannes Brahms im Exil: Schönberg orchestriert das Klavierquartett g-Moll, op. 25

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1855 – 1861 (Klavierquartett op. 25); 2. Mai – 19. September 1937 (Schönbergs Orchestrierung)

Uraufführung

7. Mai 1938 durch das Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Otto Klemperer

Lebensdaten der Komponisten

Johannes Brahms: 7. Mai 1833 in Hamburg – 3. April 1897 in Wien

Arnold Schönberg: 13. September 1874 in Wien – 13. Juli 1951 in Los Angeles

»Wenn Du eine Ahnung hättest, wie schön es hier ist! Das ist die Schweiz, die Riviera, der Wienerwald, die Wüste, das Salzkammergut, Spanien, Italien – alles ist hier auf einem Platz zusammen«, schwärmte Arnold Schönberg im November 1934 in einem Brief, den er seinem einstigen Schüler Anton Webern aus Kalifornien zusandte. Wenige Wochen zuvor hatte der 60-jährige Komponist sein neues Domizil bezogen – in Hollywood! Aber die Wahl des Wohnortes, so vorteilhaft sie auch war, geschah alles andere als freiwillig. Berlin hatte Schönberg am 17. Mai 1933 verlassen, nachdem er als Kompositionslehrer an der Preußischen Akademie der Künste nicht mehr erwünscht war und ohnehin erkennen musste, dass sich seine zehn Jahre früher gegenüber Wassily Kandinsky geäußerte Prophezeiung zu erfüllen begann: »Wozu aber soll der Antisemitismus führen, wenn nicht zu Gewalttaten? Ist es so schwer, sich das vorzustellen?« Von der amerikanischen Ostküste wiederum, wo er 1933/1934 am Malkin-Konservatorium in Boston und New York unterrichtet hatte, vertrieb ihn das für seine Gesundheit bedrohliche Klima. So kam Schönberg nach Hollywood. »Man erwartet vielleicht, daß ich, nunmehr in einer neuen Welt, durch die Bequemlichkeiten, die sie mir bietet, reichlich entschädigt bin für den Verlust, auf den ich mich länger als ein Jahrzehnt vorbereitet habe. Wohl habe ich die Trennung von der alten Welt vollzogen, nicht ohne sie bis in die Knochen gespürt zu haben, denn ich war doch nicht darauf vorbereitet, daß sie mich sowohl heimatlos, als auch sprachlos machen werde.«

Die Stellung Arnold Schönbergs im deutschen Musikleben war freilich schon vor der Emigration der eines Rufers in der Wüste gleichgekommen: »Obwohl ich wußte, daß ich recht hatte und die anderen unrecht, fühlte ich mich sehr einsam während dieser Periode.« Die tiefe Überzeugung von der eigenen historischen Mission hielt ihn aufrecht: Schönberg war sich bewusst, »daß ich die Pflicht hatte, meine Vorstellungen um des Fortschritts in der Musik willen zu verwirklichen, ob ich wollte oder nicht, aber ich mußte auch erkennen, daß die große Mehrheit des Publikums es nicht wollte«. Der berühmte Vortrag über Brahms, den Schönberg am 12. Februar 1933 – also wenige Tage nach der Hitlers Ernennung zum Reichskanzler! – im Frankfurter Rundfunk hielt und den er 1947 zu einem Essay unter dem Titel *Brahms the Progressive (Brahms, der Fortschrittliche)* ausarbeitete – dieser Vortrag muss vor dem persönlichen und zeitgeschichtlichen Hintergrund seiner Entstehung auch als ein Akt der Selbstlegitimation begriffen werden: der Rechtfertigung des eigenen Schaffens durch die Berufung auf die Tradition. Bereits früher hatte Schönberg betont, Wesentliches von Brahms gelernt zu haben, »insbesondere Ungradtätigkeit, Erweiterung und Verkürzung der Phrasen« und ein Kompositionsideal, das er mit der Formel »Ökonomie und dennoch: Reichtum« umschrieb. In seinem Brahms-Essay konnte er dies näher ausführen und vertiefen: »Es ist wichtig, sich klarzumachen«, schrieb Schönberg, »dass Brahms, ohne auf Schönheit und Gefühl zu verzichten, zu einem Zeitpunkt, als alle an ›Ausdruck‹ glaubten, sich auf einem Gebiet als fortschrittlich erwies, das seit einem halben Jahrhundert brachgelegen hatte.« Unter diesem »Gebiet« verstand Schönberg die Kunst des Komponisten, ein Werk zu schaffen, dessen Vielfalt an Gestalten und Ereignissen aus einem Gedanken, einem Thema oder sogar nur einem elementaren Motiv, abgeleitet und entfaltet wird. Schönberg nannte dieses kompositorische Prinzip »entwickelnde Variation« oder auch »Voraussicht bei der Organisation«, verlangte es doch vom Komponisten die Fähigkeit, »die entferntesten Konsequenzen eines Gedankens zu durchschauen«. Das Verfahren der »entwickelnden Variation« garantiert einer Komposition Einheitlichkeit, inneren Zusammenhang und, um einen Lieblingsbegriff Schönbergs aufzugreifen,

»Fasslichkeit«. Und es dient – zumindest wenn man Schönbergs Auffassung folgt – dem musikgeschichtlichen Fortschritt, der darauf abziele, »den musikalischen Raum in allen seinen Dimensionen dermaßen auszunützen, daß im kleinsten Raum der größte und reichste Inhalt untergebracht wird«.

Hier setzte nun Schönbergs Rechtfertigung der eigenen »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« an, die er in einen logischen Traditionszusammenhang mit Bach, den Klassikern und »Brahms, dem Fortschrittlichen« stellte. Gegenüber dem Komponisten Nicolas Slonimsky bekannte er, sich seit 1914 dem Ziel verschrieben zu haben, »der Struktur meiner Musik bewußt einen einheitlichen musikalischen Gedanken zugrunde zu legen, von dem sich nicht nur alle anderen Ideen, sondern auch die Begleitung und [...] die ›Harmonien‹ ableiten sollten«. Und als einheitsstiftender und tragfähiger Gedanke bewährten sich schließlich die Zwölftonreihen, die sowohl die Vielfalt als auch den Zusammenhang einer Komposition ermöglichten: »Ökonomie und dennoch: Reichtum«. Indem er nachwies, wie sehr Brahms dem musikalischen Fortschritt zugearbeitet habe, konnte Schönberg nun umgekehrt klarstellen, dass er selbst kein Umstürzler oder »Revolutionär« (diese Bezeichnung hasste er), sondern ein Mann der Tradition war: ein Komponist freilich, der die Tradition radikal zu Ende dachte. »Die Gesetze der alten Kunst«, unterstrich Schönberg, seien »auch die der neuen«.

Im Sommer 1937 schuf Arnold Schönberg, mittlerweile nach Brentwood Park, West Los Angeles, umgezogen, eine Orchesterfassung des Klavierquartetts g-Moll op. 25 von Johannes Brahms. Anders als bei seiner »freien Umgestaltung« eines Cembalokonzertes von Matthias Georg Monn zu einem Konzert für Cello und Orchester (»So wie Mozart es mit dem Messias von Händel getan hat, so habe auch ich hier ganze Hände voll Sequenzen – Rosalien, ›Schusterflecke‹ – entfernt und durch echte Substanz ersetzt.«) oder bei seinem – auf Händels Concerto grosso op. 6 Nr. 7 basierenden – Konzert für Streichquartett und Orchester (»Aber zum Schluß wird es dann doch ein ganz gutes Stück werden, und ich darf sagen, daß es nicht das Verdienst Händels ist.«) – anders also als bei diesen Bearbeitungen hat Schönberg bei der Orchestrierung des Klavierquartetts die Brahms'sche Komposition selbst fast vollkommen unverändert gelassen. Diese Zurückhaltung spiegelt seinen Respekt vor einem Musiker, der mit seinen Werken das auch von Schönberg verfochtene Ideal verwirklicht hatte, »Gedanken mit Gedanken« zu verbinden, »ohne jegliches Flickwerk, ohne bloßes Beiwerk und leere Wiederholungen«.

Schönberg nannte für seine Entscheidung, das Brahms'sche Klavierquartett, op. 25 zu orchestrieren, drei Gründe: »1. Ich liebe das Stück. 2. Es wird selten gespielt. 3. Es wird immer sehr schlecht gespielt, weil der Pianist desto lauter spielt je besser er ist, und man nichts von den Streichern hört. Ich wollte einmal alles hören, und das habe ich erreicht.« Dabei habe er, erläuterte Schönberg, den Grundsatz beachtet, »streng im Stil von Brahms zu bleiben und nicht weiter zu gehen als er selbst gegangen wäre, wenn er heute noch lebte«. Diese Aussage sollte man jedoch besser nicht allzu wörtlich nehmen: Wer ein Orchester erwartet, wie man es aus den Brahms-Symphonien kennt, wird bei Schönbergs Version des Klavierquartetts einige nicht geringe Überraschungen erleben. Die Frage, ob Brahms im Jahr 1937 so instrumentiert hätte, bleibt ohnehin spekulativ. Fest steht jedenfalls, dass Brahms auf viele orchestrale Reizmittel verzichtet hat, die seine Komponistenkollegen im 19. Jahrhundert ausgiebig zur Anwendung brachten: Man denke nur an Berlioz' *Symphonie fantastique*, die drei Jahre vor Brahms' Geburt entstanden ist!

Der Uraufführung des Brahms-Schönberg'schen Klavierquartetts am 7. Mai 1938 durch das Los Angeles Philharmonic Orchestra unter der Leitung seines damaligen Chefdirigenten Otto Klemperer (der diese Fassung angeregt hatte) war ein durchschlagender Publikumserfolg beschieden. Der Manager des Orchesters beglückwünschte Klemperer mit dem bemerkenswerten Kompliment: »Ich weiß gar nicht, warum die Leute sagen, Schönberg hat keine Melodien. Das war doch sehr melodisch.«

AUSBALANCIERT, STIMMIG UND VIELFÄLTIG

Der Pianist und Artist in Residence Kirill Gerstein zu seiner Programmauswahl

RU *Herr Gerstein, Sie sind in dieser Saison Artist in Residence, wie groß war Ihr Einfluss auf die Programmgestaltung in Ihren Konzerten? Kommen die Vorschläge ausschließlich von Ihnen, oder gibt es auch Wünsche aus dem Orchester?*

KG Das entwickelt sich eigentlich alles im Gespräch. So haben wir beschlossen, drei Programme für das Symphonieorchester zusammenzustellen, eine Tournee nach Skandinavien zu planen und die experimentellen Auftaktkonzerte Watch This Space in besonderen Sälen durchzuführen. Ich möchte natürlich im Laufe der Saison das Repertoire vorstellen, das meine weitgefächerten pianistischen Interessen spiegelt. Am 21. September 2022 haben wir eine Art Hommage an den Jazz mit Gershwins *Rhapsody in Blue* in der originalen Bandversion gegeben, auch weil ich als Student diese Jazz-Erfahrungen gemacht habe. Das passte auch zum Thema *100 Jahre Radio*, da dieses Stück vor 100 Jahren uraufgeführt wurde. Hinzu kam noch die schöne Idee von den Musikern und Ben Schwartz, ein Late Night-Konzert mit weiteren Werken aus den 1920er Jahren zu veranstalten, wie das Trio von Francis Poulenc, und die *Revue de cuisine* von Bohuslav Martinu°, dazu die Strauß-Walzer. Diese bildeten eine Verbindung zur alten Welt mit Wiener Walzern aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, die von den drei Vertretern der Zweiten Wiener Schule arrangiert wurden: von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern. Viele empfinden die Musik dieser Komponisten heute immer noch als »unfreundlich« für das Ohr. Mit diesen Walzern aber zeigen sie ihre leichte, humorvolle Seite. Das war zugleich ein Echo meines letzten Auftritts beim BRSO, als ich das Schönberg-Konzert gespielt habe. Ich mag diese Querverbindungen (*lacht*).

RU *In Ihrer Konzert-Woche im Oktober spielen Sie sogar in zwei Werken den Solo-Part.*

KG In der Woche mit Alan Gilbert, einem guten Freund des Orchesters und mir, spielen wir die *Burleske* von Strauss. Wenn man schon ein Residence-Programm in München zusammenstellt, dann muss Strauss auch dazu – als Verbindung zur lokalen Kultur. Die *Burleske* für Klavier und Orchester ist einfach ein tolles, nicht so oft gespieltes Werk, in dem hohe Virtuosität und feine kammermusikalische Passagen auch vom Orchester erwartet werden, wie zum Beispiel von den Pauken, die quasi als zweites Solo-Instrument auftreten. Und als Hinweis auf meine Herkunft aus Russland spielen wir die *Paganini-Variationen* von Rachmaninow. Er musste damals Russland wegen der Revolution verlassen und schrieb das Werk im Exil. Leider bezieht sich dieses Stück auch auf die aktuelle politische Situation. Ich selbst habe Russland schon sehr lange verlassen, aber die Verbindungen zur russischen Kultur und zur russischen Sprache, also zum Besten, was Russland zu bieten hat, bleiben für mich natürlich bestehen. Für jeden denkenden Menschen ist diese schwere Krise sehr schmerzlich. Daher passt dieses Exilwerk von einem russischen Komponisten wirklich gut ins Programm.

RU *Neben Ausgefallenem wird auch eines der bedeutendsten Klavierkonzerte zu hören sein ...*

KG Das zweite Programm wird Daniel Harding leiten, auch er ein guter Freund des Orchesters und mir. Wir ersteigen zusammen einen der höchsten Berge der Klavierkonzert-Literatur mit Brahms' Zweitem Konzert. Das BRSO ist eines der führenden Orchester in Deutschland, und mit ihm diesen Mount Everest zu erklimmen, bedeutet für mich einen besonderen Genuss. Nach dem Münchner Konzert werden wir mit diesem Programm auch auf Europa-Tournee gehen.

RU *In der dritten Arbeitsphase mit dem Orchester wird es wieder etwas ganz Besonderes geben: nämlich beide Ravel-Konzerte an einem Abend.*

KG Jetzt haben wir russische, bayerische, deutsche und jazzige Werke im Programm, Schönberg, Adès und Bernstein habe ich schon gespielt, es fehlte also nur noch ein französisches Werk. Das französische Repertoire spiele ich übrigens sehr gerne. Also kamen wir auf die beiden Klavierkonzerte von Maurice Ravel an einem Abend. Über diese Kombination habe ich schon oft

nachgedacht, weil beides Meisterwerke sind, das G-Dur-Konzert hat so viele tolle Klänge, ist ein positives Werk, das richtig glücklich macht und keine dunkle Seite besitzt. Dagegen ist das D-Dur-Konzert trotz der Dur-Tonart düster und tragisch, vor allem wegen des Auftraggebers, des Pianisten Paul Wittgenstein, der im Ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verloren hatte und für den Ravel dieses Konzert für die linke Hand komponierte. Es ist ein Werk über die Tragödie des Ersten Weltkriegs. Es bezieht auch jazzige Elemente mit ein, aber es ist ein ausgesprochen tragisches Werk. Interessant ist, dass Ravel beide Klavierkonzerte fast zur gleichen Zeit geschrieben hat. Spielt man sie also in einem Programm, ergibt das ein abgerundetes Porträt des Komponisten Ravel. Das war die Idee. Für mich ist es auch immer wichtig, mit guten Freunden so ein spezielles Programm aufzuführen, in diesem Fall mit Antonello Manacorda. Ich kenne ihn noch aus Zeiten, als er Erste Geige unter der Leitung von Claudio Abbado beim Lucerne Festival gespielt hat. Er wird sein Debüt beim BRSO geben. Dass er die Ravel-Werke mit je einer Schubert-Symphonie rahmt, finde ich eine tolle Kombination.

RU *Herr Gerstein, man sah Ihnen bei den beiden Watch This Space-Konzerten im September richtig an, wie viel Spaß es Ihnen gemacht hat, mit den Musikern des BRSO Kammermusik aufzuführen.*

KG Die Kammermusik, die wir bei den beiden WTS-Konzerten gespielt haben, führe ich nicht oft auf. Strauß und Martinu° habe ich z. B. extra für diese beiden Konzerte ausgewählt und einstudiert. In meinem Leben habe ich schon viel Kammermusik gespielt und werde dies auch fortsetzen, denn Kammermusik macht fast am meisten Spaß (*lacht*).

RU *Verbindet Sie das auch enger mit dem Orchester?*

KG Ja, daher sage ich auch nicht gern Orchestermusiker oder Musiker im Orchester, denn hier im BRSO sind das echte Solisten und Kammermusiker, daraus ergibt sich ein ganz natürliches Zusammenspiel und Musizieren. Bei Brahms' Zweitem Klavierkonzert entsteht auch eine Art erweiterte Kammermusik mit den Musikern und dem Dirigenten. So ergibt sich aus der gemeinsam gespielten Kammermusik eine ganz natürliche Entwicklung hin zum Klavierkonzert.

RU *Unser Gespräch findet gerade nach den Proben zu WTS im Werksviertel statt. Wie gefällt Ihnen das Viertel?*

KG Ich war schon mal hier, aber nicht in der Tonhalle, sondern im Technikum. Dort gab ich mit Thomas Adès einen Meisterkurs und im Anschluss spielten wir ein Recital mit Werken von Debussy zu vier Händen. Das Viertel gefällt mir, es hat sich wirklich entwickelt. Inzwischen gibt es mehr Cafés und viele Leute. Es hat eine coole Atmosphäre.

RU *Sie haben Ihren ersten Klavierunterricht in Russland erhalten, dann studierten Sie in den USA und lehren inzwischen in Berlin. Da stellt sich die Frage, ob es noch nationale Schulen gibt, die russische Klavierschule, die deutsche oder die amerikanische? Oder ist das durch die Globalisierung sehr vereinheitlicht worden?*

KG Beides eigentlich. Dennoch ist es etwas problematisch, von russischer Schule zu sprechen, weil z. B. Swjatoslaw Richter und Emil Gilels sehr unterschiedliche Pianisten waren, die aber denselben Lehrer hatten, nämlich Heinrich Neuhaus, einen Vertreter der so genannten russischen Schule, dessen Vater Deutscher war. Sie sehen, das ist problematisch, denn eigentlich war das ja wieder die deutsche Schule. Es gab schon damals eine Art Globalisierung. Heute ist das natürlich noch mehr vermisch, denn es stehen viele Aufnahmen aus aller Welt zur Verfügung, an denen sich junge Pianisten möglicherweise orientieren. Es gibt also noch mehr kosmopolitische Einflüsse. Trotzdem finden sich auch Unterschiede, gerade wenn man in München, Salzburg oder Innsbruck sitzt, trotz geographischer Nähe und Sprache spürt man die Unterschiede. Letztlich sind wir beeinflusst von unserer Muttersprache in der Art, wie wir die Musik »aussprechen« mit unserem Gefühl für Akzente oder in unserer Art des Legatos in der Sprache wie in der Musik. Es ist sehr kompliziert, dies alles zu analysieren und herauszubekommen, was woher kommt.

RU *Spielen Sie immer noch Jazz und Klassik parallel?*

KG Einige Zeit habe ich wirklich beides gemacht, aber seit vielen Jahren konzentriere ich mich mehr auf die Klassik. Jazz ist meine Hobby-Sprache geblieben. Inzwischen ist es auch akzeptiert, beides zu machen. Ja, man erwartet sogar, dass sich ein Student der Klassik auch Kenntnisse in Improvisation, Jazz und Jazz-Harmonie erwirbt. Vor 30 Jahren war das noch fast unmöglich und nicht anerkannt. Ausnahmen waren Friedrich Gulda, der schon immer beides betrieben hat. Ravel interessierte sich auch für Jazz. Intelligente Leute waren schon immer offener für neue Strömungen. Leider muss ich sagen, beides gleichzeitig und auf gleich hohem Niveau zu spielen, scheint fast unmöglich zu sein. Das war schon so bei Friedrich Gulda, der ein großartiger Pianist für das klassische Repertoire war. Wenn er Jazz gespielt hat, war das sehr gut, und er war sehr fleißig. Dennoch war das nicht auf gleichem Niveau. Oder umgekehrt bei Chick Corea oder Keith Jarrett: Das sind Genies im Jazz, und in der Klassik sind sie ok. Es ist einfach schwierig, aber man sollte sich auf alle Fälle über die verschiedenen Genres informieren und sie studieren, denn es ist eine große Bereicherung für die musikalische Persönlichkeit.

RU *Gab es bei der Planung zu den verschiedenen Programmen auch Werke, die nicht berücksichtigt werden konnten?*

KG Wir haben natürlich weitere Pläne und Ideen. Und man kann immer sagen, hätten wir dies oder das noch dazugenommen. Aber das jetzige Programm ist fein ausbalanciert und stimmig. Was wir ausgewählt haben, ist ein so breites Spektrum an Werken, dass ich von der Vielfalt ganz erfüllt bin. Ich bin einfach happy!

Das Gespräch führte Renate Ulm am 21. September 2022 im Werksviertel.

BIOGRAPHIEN

KIRILL GERSTEIN

Kirill Gerstein, Artist in Residence beim BRSO, gehört heute »zu den renommiertesten klassischen Pianisten«, schrieb die *Süddeutsche Zeitung* im März 2019, und er verdankt dies seiner »eigenwilligen Klangkreativität« und seinem »profund-universellen Musikverständnis«. Dabei bestechen die Klarheit seines Tons und die Virtuosität ebenso wie sein intellektueller Umgang mit den Kompositionen. 1979 im russischen Woronesch geboren, begann Kirill Gerstein seine musikalische Ausbildung im Alter von drei Jahren auf einer Spezialmusikschule für begabte Kinder. Parallel dazu eignete er sich autodidaktisch den Jazz an. Mit zwölf Jahren lernte er in St. Petersburg den Jazz-Vibraphonisten Gary Burton kennen, der ihm zu einem Studium am Berklee College of Music in Boston verhalf. Nach seinem dreijährigen Jazz-Studium, bei dem er die Klassik nie aus den Augen verlor, wechselte Kirill Gerstein an die Manhattan School of Music und schloss sein Klavierstudium mit dem Master ab, ergänzt von Meisterkursen bei Dmitri Baschkirow und Ferenc Rados. 2001 wurde er Erster Preisträger des Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv, 2002 erhielt er den Gilmore Young Artist Award und 2010 den Avery Fisher Career Grant. Außerdem war er Preisträger des hochdotierten Gilmore Artist Award. Das Preisgeld setzt er für Kompositionsaufträge ein, bisher an Oliver Knussen und Alexander Goehr, aber auch genreübergreifend an Jazz-Musiker wie Brad Mehldau, Chick Corea und Timothy Andres. Seit einigen Jahren entwickelte sich mit dem Komponisten und Dirigenten Thomas Adès eine intensive Zusammenarbeit: Das für ihn geschriebene Concerto for Piano and Orchestra spielte Kirill Gerstein im Februar 2020 unter der Leitung des Komponisten mit dem BRSO im Herkulesaal. Im Mai 2021 führte er das ebenfalls für ihn komponierte Piano Concerto von Thomas Larcher in Prag erstmals auf. Kirill Gerstein lebt in Berlin, gibt weltweit Recitals und gastiert bei allen bedeutenden Orchestern. Für seine CD-Einspielungen legt er den Fokus auf hochvirtuose Musik: Liszt, Gershwin, Tschaikowsky, Prokofjew, Skrjabin und Busoni. Die Aufnahmen von Liszts *Études transcendentales* wurden von *The New Yorker* zu den bemerkenswerten CDs des Jahres 2016 ausgewählt, Schumanns *Carnaval* und Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* und eine CD mit

Werken von Schumann, Liszt und Oliver Knussen zeichnete die *New York Times* jeweils zum besten Album des Jahres aus. Weitere internationale Preise für sein Schaffen folgten, u. a. drei Nominierungen für den Grammy Award. Zwischen 2007 und 2017 hatte Kirill Gerstein eine Klavierklasse an der Musikhochschule Stuttgart inne, und seit Oktober 2018 ist er Professor für Klavier an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin sowie an der Kronberg Academy im Taunus im Rahmen des »Sir András Schiff Performance Programm for Young Pianists«.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit mehrfach am Pult zu erleben ist: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege.

Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin 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 unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

ALAN GILBERT

Acht Jahre, von 2009 bis 2017, leitete der 1967 geborene Alan Gilbert das US-Traditionsorchester der New Yorker Philharmoniker – als Nachfolger von Lorin Maazel und als erster gebürtiger New Yorker überhaupt. Neben seiner Chefposition bei diesem bedeutenden Klangkörper stand Alan Gilbert aber auch den anderen großen Orchestern im Osten der USA als Gast zur Verfügung, so in Boston, Cleveland und Philadelphia. Nahezu parallel zu seiner Musikdirektoren-Tätigkeit bei den New Yorker Philharmonikern übernahm Alan Gilbert an der renommierten New Yorker Juilliard School das Direktoren-Lehramt für Dirigieren, nicht zuletzt aufgrund seiner Überzeugung, für den Fortbestand der Orchesterkultur eintreten zu müssen. Dazu zählt auch sein Einsatz für die Neue Musik. Seine Ansichten, wie die symphonische Tradition im 21. Jahrhundert fortzusetzen sei, spiegeln sich in zwei wiederkehrenden Präsentationen mit Neuer Musik, die Alan Gilbert als Musikdirektor der New Yorker Philharmoniker begründete: »Contact!« und »NY Phil Biennial«. Verheiratet mit der schwedischen Cellistin Kajsa William-Olsson verlegte Gilbert den Schwerpunkt seiner Fest-Engagements ab 2019 nach Europa: Damals wurde er Chefdirigent des heutigen NDR Elbphilharmonie Orchesters in Hamburg, wo er zuvor schon über lange Jahre hinweg als Erster Gastdirigent tätig war; daneben wirkt er seit 2021 auch als Musikdirektor der Königlichen Schwedischen Oper in Stockholm, nachdem er bereits zwischen 2000 und 2008 bei den Königlichen Philharmonikern in Stockholm die Chefposition innehatte. Von 2003 bis 2006 übte er auch das Amt des Musikdirektors der Oper in Santa Fe aus.

Alan Gilbert, Sohn einer Geigerin und eines Geigers der New Yorker Philharmoniker, studierte Violine, Bratsche und Klavier an der Harvard University in Cambridge/Massachusetts sowie Dirigieren unter anderem an der Juilliard School in New York. Er gewann den Concours de Genève am Genfer See und assistierte in der Folge, von 1995 bis 1997, Christoph von Dohnányi beim Cleveland Orchestra. Als Operndirigent reüssierte Alan Gilbert vor allem mit Werken des 20. Jahrhunderts, darunter Gershwins *Porgy and Bess* sowie Korngolds *Die tote Stadt* an der Mailänder Scala. In der Semper-Oper Dresden dirigierte er Schönbergs *Moses und Aron*, in New

York unter anderem John Adams *Doctor Atomic*, Ligetis *Le Grand Macabre* und die US-Bühnenerstaufführung von George Benjamins *Written on Skin*. Alan Gilbert, der zahlreiche CD-Produktionen vorgelegt hat, gewann Grammy Awards für die DVD-Aufnahme von Adams *Doctor Atomic* und für die CD-Produktion *Poemes* mit Renée Fleming. Zuletzt stand Alan Gilbert im Dezember 2015 am Pult des BRSO mit Werken von Christopher Rouse (*Rapture*), Wolfgang Amadeus Mozart (Klavierkonzert c-Moll mit Lars Vogt) und Carl Nielsen (*Sinfonia espansiva*).

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter 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, München

TEXTNACHWEIS

Adrian Kech (Strauss): aus den Programmheften des BRSO vom 9./10.1. 2014; Adrian Kech (Rachmaninow): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 19./20.4. 2007; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 18./19.12.2003; Interview Kirill Gerstein: Renate Ulm; Biographien: Renate Ulm (Gerstein); Rüdiger Heinze (Gilbert); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Boosey & Hawkes, London (Rachmaninow)

© Edwin F. Kalmus, New York (Strauss)

© G. Schirmer Inc / Edition Wilhelm Hansen

Mit freundlicher Genehmigung der Bosworth Music GmbH (Brahms / Schönberg)